National Library of Canada
Canadian Theses Service
Ottawa, Canada
K1A 0N4

Bibliothèque nationale du Canada
Services des thèses canadiennes

CANADIAN THESES

THÈSES CANADIENNES

NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30. Please read the authorization forms which accompany this thesis.

AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30. Veuillez prendre connaissance des formules d'autorisation qui accompagnent cette thèse.

THIS DISSERTATION
HAS BEEN MICROFILMED
EXACTLY AS RECEIVED

LA THÈSE A ÉTÉ
MICROFILMÉE TELLE QUE
NOUS L'AVONS REÇUE

NL 339 (r. 86/01)

Canada

National Library of Canada
Canadian Theses Division
Ottawa, Canada
K1A 0N4

Bibliothèque nationale du Canada
Division des thèses canadiennes

0-315-24834-3

PERMISSION TO MICROFILM — AUTORISATION DE MICROFILMER

• Please print or type — Écrire en lettres moulées ou dactylographier

Full Name of Author — Nom complet de l'auteur

EVA DANIELLE VALENTA

Date of Birth — Date de naissance	Country of Birth — Lieu de naissance
16.3.1958	Tchécoslovaquie

Permanent Address — Résidence fixe

8924-187 Street
EDMONTON, Alta.
T5T 1S1

Title of Thesis — Titre de la thèse

L'ESPACE AUTOBIOGRAPHIQUE DANS L'OEUVRE DE SIMONE DE BEAUVOIR

University — Université

UNIVERSITY OF ALBERTA

Degree for which thesis was presented — Grade pour lequel cette thèse fut présentée

M.A.

Year this degree conferred — Année d'obtention de ce grade	Name of Supervisor — Nom du directeur de thèse
1984	L.K. PENROD

Permission is hereby granted to the NATIONAL LIBRARY OF CANADA to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

L'autorisation est, par la présente, accordée à la BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU CANADA de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation écrite de l'auteur.

Date	Signature
15.10.1984	Eva Valenta

NL-91 (4/77)

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

L'ESPACE AUTOBIOGRAPHIQUE DANS L'OEUVRE DE SIMONE DE BEAUVOIR

by

© Eva Danielle Valenta

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF MASTER OF ARTS IN FRENCH LITERATURE.

DEPARTMENT OF RUMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

FALL, 1984

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: Eva Danielle Valenta

TITLE OF THESIS: L'espace autobiographique dans l'oeuvre de Simone de Beauvoir

DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED: Master of Arts.

YEAR THIS DEGREE GRANTED: 1984.

Permission is hereby granted to THE UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

PERMANENT ADDRESS:

8924 - 187 Street
EDMONTON, Alberta
T5T 1S1

October 15, 1984

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled L'ESPACE AUTOBIOGRAPHIQUE DANS L'OEUVRE DE SIMONE DE BEAUVOIR submitted by EVA DANIELLE VALENTA in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts in French Literature.

L. K. Pennod

Supervisor

A. G. Pundy

DATE October 10, 1984

RESUME

Simone de Beauvoir est une femme-écrivain française dont le travail est aujourd'hui connu dans le monde entier. Elle est romancière, autobiographe, essayiste. Depuis les années quarante, elle est aussi hautement engagée dans les luttes sociales et politiques des femmes et des opprimés du monde. Son écriture, qui fait partie du courant de l'existentialisme engagé, est une écriture de communication.

Notre étude de son oeuvre autobiographique et romanesque est basée sur le travail de théoriciens littéraires tels que Georges Gusdorf, Roy Pascal, James Olney et Philippe Lejeune, qui ont tous écrit sur la problématique de l'écriture autobiographique. Après une mise au point des théories développées dans les dernières années au sujet de l'écriture autobiographique, nous procédons à une application de ces théories à l'oeuvre autobiographique de Simone de Beauvoir. Une des théories développées par Philippe Lejeune est celle de l'espace autobiographique, espace qui existerait, selon Lejeune, dans l'oeuvre de chaque romancier-autobiographe. Dans notre quatrième chapitre, nous nous donnons pour tâche d'explorer comment cet espace autobiographique fonctionne dans l'oeuvre de Simone de Beauvoir, en prenant comme exemple le troisième tome de son autobiographie, La Force des choses, et son roman, Les Mandarins. Nous avons constaté que la façon de communiquer aussi bien que ce qui est communiqué change selon le genre littéraire adopté. Nous essayons

de voir comment ces deux modes d'expression -- romanesque et autobiographique -- fonctionnent ensemble, comment elles se complètent et pourquoi les deux ensemble aident le lecteur à mieux comprendre chacun des deux textes.

L'oeuvre écrite fait partie de la totalité de l'engagement de Simone de Beauvoir, car vivre et écrire sont, pour elle, deux entreprises inséparables. C'est un fait qui nous est confirmé dans l'étude que nous avons faite de l'espace autobiographique dans son oeuvre. L'engagement littéraire est, depuis la parution, dans les années cinquante, de l'écriture anti-réaliste, sujet de controverse et même de refus. Mais, jusqu'en 1984, l'avant-garde anti-réaliste n'a pas su surmonter les difficultés qu'elle a à se trouver un public. Ces difficultés semblent être le résultat d'une certaine stérilité due à son refus de la communication, de l'engagement littéraire tels que pratiqués par Simone de Beauvoir et que nous avons discutés dans notre travail.

Dans le cadre de l'entrevue qui fait partie de ce travail, Simone de Beauvoir nous expose quelques idées sur ce qu'elle croit être le mal de la littérature française d'aujourd'hui, ainsi que ses idées sur ce que la littérature devrait devenir -- ou redevenir -- pour qu'elle sorte de sa crise actuelle.

ABSTRACT

Simone de Beauvoir is a French writer whose work enjoys worldwide acclaim. She is a novelist, an autobiographer and an essayist. Since the 1940s, she has also been highly active in social and political struggles of women and the oppressed. Her writing, which belongs to what is in France called "l'existentialisme engagé", is a writing where communication is of the utmost importance.

Our study of her autobiographical and fictional work is based on the work of such literary theoreticians as Georges Gusdorf, Roy Pascal, James Olney and Philippe Lejeune, all of whome have devoted studies to the problems of autobiographical writing. Having first established some of the theories dealing with autobiographical writing which have been developed in recent years, we proceed to apply these theories to the autobiographical work of Simone de Beauvoir. One of the theories developed by Philippe Lejeune is the theory of autobiographical space. This theory affirms that such space exists in the work of each and every novelist who is also an autobiographer. In our fourth chapter, we explore how this autobiographical space functions in the work of Simone de Beauvoir. As examples, we have chosen to study the third volume of her autobiography, entitled The Force of Circumstance, and her novel, The Mandarins. Depending on whether the author writes a novel or an autobiography, the way in which he communicates as well as what it is

that he communicates will change. It is our task to see how these two modes of expression function together, how they complete each other, and why the two taken together help the reader to a better understanding of each.

Simone de Beauvoir's written work is an integral part of the totality of her "engagement", as living and writing are, for her, two inseparable projects. This fact is reaffirmed in the study that we have done of the autobiographical space in her work. Literary "engagement" has, since the appearance in the 1950s of anti-realist writing, become a subject of controversy and even of rejection. But, up to the present moment, the anti-realist avant-garde has yet to surmount the difficulties which it experiences in finding a public. These difficulties seem to be the result of a sterility which finds its roots in the avant-garde's refusal of the kind of communication, of the kind of literary "engagement" practiced by Simone de Beauvoir and which is one of the objects of our study.

In the frame of the interview which figures as part of our work, Simone de Beauvoir talks about some of the ideas that she has about the state of crisis in which French literature finds itself today, as well as sharing with us her ideas about what literature should become -- or become again - in order to overcome the state of crisis in which it is today.

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma reconnaissance aux Professeurs C. Dimic et L.K. Penrod pour leurs conseils et pour leur soutien au cours de la rédaction de cette thèse.

Je tiens également à exprimer mes remerciements à N. Alcantara-Valverde et à L. Willis sans qui ce travail n'aurait pas pu être accompli.

Je tiens aussi à exprimer ma gratitude à M. Philippe Lejeune, Maître-Assistant à l'Université de Paris XIII, pour l'aide qu'il m'a donnée pendant l'hiver de 1984.

Et je tiens surtout à exprimer ma reconnaissance à Mme Simone de Beauvoir pour l'entrevue qu'elle m'a si gracieusement accordée et pour l'inspiration sans laquelle ce travail n'aurait jamais été réalisé.

TABLE DES MATIERES

		PAGE
RESUME		iv
CHAPITRE PREMIER:	Introduction	1
CHAPITRE II:	L'autobiographie et le roman: deux façons de s'exprimer	21
CHAPITRE III:	Un cas particulier: le projet autobiographique de Simone de Beauvoir	66
CHAPITRE IV:	Le Texte romanesque dans le cadre de l'espace autobiographique chez Simone de Beauvoir	100
CHAPITRE V:	Conclusion	136
BIBLIOGRAPHIE		148
APPENDICE A:	Entrevue avec Simone de Beauvoir à Paris 23.3.1984	158

CHAPITRE PREMIER

INTRODUCTION

> Le langage nous réintègre à la communauté humaine, un malheur qui trouve des mots pour se dire n'est plus une radicale exclusion, il devient moins intolérable. Il faut parler de l'échec, du scandale, de la mort, non pas pour désespérer les lecteurs, mais au contraire pour essayer de les sauver du désespoir.
>
> Chaque homme est fait de tous les hommes et il ne se comprend qu'à travers eux, il ne les comprend qu'à travers ce qu'ils livrent d'eux et à travers lui-même éclairé par eux.[1]

Laissons la parole à Simone de Beauvoir pour qu'elle fasse sa propre défense -- ou aux yeux de certains, peut-être, sa condamnation -- elle en est merveilleusement capable. Dans les pages qui suivent, nous nous proposons d'essayer de comprendre, non l'oeuvre de Simone de Beauvoir comme une sorte d'en-soi statique, accompli, chosifié et suspendu à jamais dans un temps passé, mais plutôt comme anneau d'une espèce de chaîne à la fois vivante et infinie qu'est la littérature.

Certes, Simone de Beauvoir n'est pas la seule à avoir son anneau dans cette chaîne. Il y en a bien d'autres dont les anneaux sont certainement plus grands, plus larges, plus épais, plus brillants, plus décorés de pierres précieuses: Stendhal, Balzac, Proust, pour ne mentionner que les plus grands, les Français -- et les hommes. C'est en partie à cause de cette dominance masculine que le cas de Simone de Beauvoir nous paraît mériter notre attention et notre discussion. Jusqu'à très récemment, Simone de Beauvoir fut

trop souvent la seule femme de lettres mentionnée quand les critiques littéraires faisaient le bilan des écrivains français du XX^{e} siècle dignes de discussion dans une oeuvre de critique sérieuse. Et encore faut-il regarder les pages -- rarement nombreuses -- qui lui sont consacrées: peu favorables (comme s'il s'agissait, au fond, d'être pour ou contre), souvent beaucoup trop superficielles et témoignant d'un flagrant manque de compréhension et de volonté même de comprendre, chez certains ouvertement chauvines et condescendantes. Presque tous la jugent, a priori, comme inférieure à Sartre, dépendante de lui et metteur-en-scène de ses idées. Enfin, à en croire la plupart des critiques -- il faut le dire, du genre masculin -- Simone de Beauvoir assumerait, dans sa carrière de femme-écrivain, un rôle semblable à celui qui est le rôle traditionnel de la femme dans un couple. Ceci nous paraît une curicuse position pour des critiques, confrontés au projet amplement réalisé par Simone de Beauvoir dès les années 1940, d'abolir ce rôle d'inférieure, de seconde. Nous ne voulons pas donner l'idée que nous la trouvons supérieure à ses contemporains masculins, nous voulons seulement montrer qu'il ne nous semble pas voir en Simone de Beauvoir une femme de lettres bien comprise par des critiques qui, au lieu de la juger à partir d'une lecture critique et attentive de ses écrits, la jugent selon des préjugés et des idéaux ayant bien peu à voir avec sa production littéraire. Ceci dit, nous acceptons, sans réserves, la critique de certains experts, dont la critique est basée sur une analyse responsable de l'oeuvre en question. Cependant, accepter ne veut pas dire être toujours d'accord.

La présence -- quoique imparfaite, nous l'admettons tout de

suite -- de l'oeuvre littéraire de Simone de Beauvoir dans la littérature française du XX^{e} siècle est une présence importante et durable; c'est en partie parce qu'elle montra le chemin aux autres femmes de lettres qui, dans cet âge de redistribution -- espérons-le, plus égalitaire du pouvoir et de la responsabilité entre les hommes et les femmes -- continueront à influencer la production littéraire de notre temps; mais c'est aussi parce que Simone de Beauvoir avait des choses à dire, à comprendre et à partager avec l'humanité dont elle est membre et représentante.

Nous avons l'impressions que cette deuxième moitié du XX^{e} siècle est une époque de spécialistes: plus le monde devient compliqué, plus les hommes se concentrent sur leur propre domaine de connaissance et plus ils semblent oublier que tout domaine de connaissance est étroitement lié à d'autres domaines et que tous les domaines sont, à leur origine, issus de notre désir de mieux vivre notre vie d'êtres humains. Une des raisons pour lesquelles même ses critiques les plus sévères n'arrivent pas à la passer sous silence, c'est justement que Simone de Beauvoir n'est pas seulement romancière ou essayiste, esprit politique ou activiste féministe: elle ne se laisse pas facilement mettre dans une catégorie précise; nous n'avons qu'à regarder le grand nombre d'ouvrages à orientations extrêmement variées dont elle est le sujet principal pour nous rendre compte du fait que sa seule vraie spécialité, c'est la vie humaine. Son projet d'écrire, qui est en grande partie un projet de décrire, dépend directement de sa passion pour la vie et pour ses semblables. "Je savais à présent que mon sort était lié à celui de tous; la liberté, l'oppression, le bonheur et la peine des hommes me

concernaient intimement."[2]

Quand nous nous mettons à parler de Simone de Beauvoir, nous ne pouvons pas ne pas mentionner deux affirmations qui font partie intégrante de son projet de vivre et d'écrire. La première, c'est la philosophie existentialiste, telle que Sartre l'a développée et que Simone de Beauvoir l'a, dans certains de ses aspects, modifiée. La deuxième, issue de la première, c'est l'affirmation de l'engagement dans la littérature. Traitons, d'abord, de la philosophie existentialiste, telle qu'elle apparaît dans l'oeuvre de Simone de Beauvoir. Pleinement consciente que nous courons le risque de trop simplifier, peut-être même de banaliser une philosophie qui est certainement infiniment plus riche et complexe que le bref résumé que nous proposons ici, traçons les grandes lignes de cette philosophie qui est si cruciale dans la compréhension de l'oeuvre de Simone de Beauvoir.

Tout d'abord, l'homme est libéré du regard de Dieu, qui n'existe pas. L'homme est donc seul, mis face à une liberté dont il est incontestablement responsable. C'est à lui seul de choisir sa vie, de faire face à la responsabilité de ses choix. La vie n'est pas là, il n'y a aucun dessein à suivre. Il faut créer sa vie, toujours avancer d'un passé qui ne se dirige plus vers un avenir qui n'est pas encore. On existe, on se crée, on doit éviter ce que Sartre appelle "la mauvaise foi", dont la manifestation la plus évidente est l'idée d'un salut possible, l'idée qu'il existe une essence qui donnerait raison à la vie. Seule la mort donne de l'essence, mais à quoi bon l'essence de la mort à celui qui vit. Rien ne justifie l'existence d'un homme, rien ne le sauve de sa

liberté angoissante. Parce qu'il n'y a pas d'absolu, pas de juge suprême, tout choix que l'homme fait a forcément un côté aveugle. Dans un certain sens, l'homme est forcé à être conscient et condamné à être aveugle dans sa conscience.

Pour certains, cette vision de l'homme est inacceptable parce qu'elle paraît beaucoup trop pessimiste. Il est vrai que Sartre l'articula, en partie, à l'époque de la brutalité de la deuxième guerre mondiale. Mais ses germes datent de bien avant. La Nausée, qui date de l'avant-guerre, est la première expression sartrienne, cohérente de la philosophie qui fut, après la guerre, appelée existentialisme. Loin d'être une philosophie noire, l'existentialisme montre, lorsqu'il est bien compris, le chemin vers l'optimisme à ceux qui acceptent leur liberté et leur responsabilité pour cette liberté. Cet optimisme, c'est l'engagement. Chez Simone de Beauvoir, cette idée d'engagement mène à une conception de la fraternité humaine qui nous semble beaucoup plus chaleureuse et beaucoup plus positive que celle de Sartre. Simone de Beauvoir veut croire qu'à son plus profond, l'homme est bon. Certains diraient que ceci est une attitude trop positive, peut-être même naïve. Soit. Elle ne dit jamais que tout homme reste tel qu'il était pour commencer -- ce serait contredire ce qu'il y a à la base de sa vision du monde, ce serait s'aveugler sur tant d'événements -- le Nazisme, les camps de concentration soviétiques, l'Algérie, pour ne mentionner que quelques-uns de ceux qui datent d'à peu près l'époque que nous allons étudier -- et dont elle a été témoin dans sa vie. D'autre part, nous ne voulons pas dire non plus que nous soyons entièrement d'accord avec les choix -- surtout politiques -- que

Simone de Beauvoir a faits, y inclus ceux qu'elle a faits à l'époque dont il sera question, mais nous comprenons ce qui l'a motivé dans ces choix. En ceci, elle a été assez consistante avec sa philosophie. Parmi ses choix politiques figurent nombre de choix qui se sont montrés comme regrettables par la suite, ce qui prouve que même les grands maîtres de la philosophie existentialiste ont été aussi aveugles que le reste. Ce qui, bien sûr, ne les excuse pas. Mais pourquoi mentionner tout ceci? Ce n'est pas une divagation, au contraire. Pour qu'un écrivain ne montre pas de mauvaise foi, il faut que son engagement soit total. Autrement dit, il ne suffit pas de produire une littérature engagée, puis de reculer devant l'engagement dans sa vie.

Après 1945, Simone de Beauvoir s'engage de plus en plus dans des causes politiques aussi bien que sociales; pour elle, l'un n'a pas de sens sans l'autre et sa production littéraire dépend directement des deux, comme nous le verrons. Sartre, pour sa part, s'engage au point de cesser complètement de publier des romans. Simone de Beauvoir, par contre, semble rester assez ferme dans sa conviction que le roman est toujours une méthode valable et convenable pour s'exprimer, pour communiquer avec les autres. Mais elle aussi, elle ralentit sa production romanesque en faveur des écrits -- essais, articles surtout -- qui conviennent peut-être mieux pour communiquer certaines idées, certaines réalités de son époque. Et voici l'essentiel chez Simone de Beauvoir: toute écriture -- que ce soit de la fiction, que ce soit un essai ou plus tard son autobiographie -- doit refléter, d'une manière ou d'une autre, le réel de la vie tel que perçu par l'auteur. Mais qu'est-ce

que le réel? Comment en parler dans la littérature? Comment faire pour l'incorporer dans un monde artificiel et figé, créé par l'auteur dans ses oeuvres? Faut-il même essayer de garder un rapport de référentialité entre le monde des livres et le monde dans lequel nous vivons? Simone de Beauvoir dit toujours que oui, d'autres n'en sont point sûrs. Quant à nous, une partie de notre travail ici est d'explorer et de remettre en question, l'évolution que suit la littérature française moderne depuis le grand bouleversement -- réel et littéraire -- qui a eu lieu à l'époque de la deuxième guerre mondiale.

Voici l'une des raisons pour lesquelles la raison pour laquelle nous avons choisi d'étudier non seulement Simone de Beauvoir, représentative du premier mouvement littéraire et philosophique de l'après-guerre, mais aussi deux d'entre ses oeuvres en particulier: Les Mandarins, roman important, publié en 1954, qui depeint la situation de l'intellectuel français dans les années qui suivirent la Libération, et La Force des choses, le troisième tome de son autobiographie, qui commence au moment de la Libération. L'époque dont il sera donc question, sera principalement cette époque mouvementée qui commence en 1944 et finit, plus ou moins, avec le désenchantement des années 1950. Ce sont, tout au moins, les limites imposées par le matériel traité dans Les Mandarins. Pour dire vrai, notre étude ne s'achèvera pas à un moment aussi précis, car nous essaierons de tirer certaines conclusions de notre étude pour voir ses implications pour l'avenir aussi bien que de situer l'oeuvre de Simone de Beauvoir par rapport à d'autres écrivains français de nos jours.

A plusieurs reprises, nous avons fait allusion à l'importance de l'époque sur laquelle nous nous concentrons. C'est une époque moins catastrophique que celle des années de la guerre, mais à tous les niveaux -- que ce soit socioloqique, psychologique, politique, économique, historique, philosophique ou bien littéraire -- c'est une époque de grands bouleversements. C'est d'abord une époque de grands espoirs, de nouveaux commencements, d'une joie-de-vivre renouvelée après tant d'années d'incertitude, de souffrance, de désespoir. Mais c'est aussi une époque de réalisation, de prise de conscience, d'ambiguïté. C'est l'époque où les survivants, dans bien des cas à la fois heureux d'être vivants mais se sentant vaguement coupables, mal à l'aise face à la mort de millions d'hommes, font le bilan du passé, se rendent compte des horreurs commises, voient la totalité de la destruction -- humaine et matérielle -- et commencent, peu à peu, à se poser de nouvelles questions, à repenser leurs attitudes d'antan, à se trouver face à des questions sans réponses faciles. "Si seulement on pouvait être tout à fait pour, ou tout à fait contre."[3]

C'est l'attitude d'un des personnages dans Les Mandarins, attitude qui reflète, sans doute assez fidèlement, l'ambiance dominante de ces années de confusion. Ce sont des années compliquées, divisées entre, d'un côté, le soulagement et l'espoir et, de l'autre côté, le doute et la perte de l'innocence et de l'assurance d'avant-guerre. Avec chaque mois qui passe, l'espoir cède de plus en plus de territoire au doute, jusqu'à ce que surgisse la guerre froide, laquelle confirme une fois pour toutes que le vieux monde ne reviendra jamais et que le nouveau sera un monde où

les certitudes et les valeurs d'autrefois seront remises en question, réévaluées, et parfois perdues. Le nouveau monde d'après-guerre est un monde en train de se refaire, où rien ne va de soi, où rien n'est donné et où la réalité même n'a plus ni le sens, ni les certitudes qu'on lui prêtait auparavant.

Dans un sens, pendant la guerre, le temps fut comme figé, immobile, ou en tout cas, l'horrible réalité de la guerre empêchait que les choses, y compris la littérature, évoluent selon leur voie naturelle. C'est donc dans l'après-guerre que la littérature reprit sa fonction habituelle. Mais les choses ne sont pas si simples; tout d'abord parce que les opinions sur la vraie fonction de la littérature sont multiples et puis, ce qui est très pertinent pour l'époque en question, rien n'était "habituel" pendant ce temps agité, surtout la littérature.

Une des tâches que nous nous donnons dans ce travail, c'est de montrer la corrélation de la vie avec la littérature, d'étudier les différentes façons dont le réel de notre vie est rendu vraisemblable dans la littérature. C'est pour cette raison qu'il nous semble tout à fait logique qu'un bouleversement important ait pris place dans la littérature au moment même de l'agitation des années 1945-1955. Après tout, rien n'est plus logique, quand on remet le sens de sa vie, l'ordre de son monde en question, que d'obtenir comme résultat une littérature nouvelle, qui reflète cette nouvelle réalité. Le monde ne fonctionnait plus comme avant et cela aurait été absurde de vouloir que les intellectuels, les écrivains ne soient pas radicalement influencés par ce monde entransition. Nous ne pouvons pas discuter de l'importance et du rôle que la guerre

et la prise de conscience qui la suivit jouèrent; ce n'est ni notre désir ni notre intention. Ce que nous voulons constater, ce sont les différentes manières dont ce grand bouleversement du XX^{e} siècle se manifeste dans la littérature française depuis 1945.

Pendant la dizaine d'années qui suivent la fin de la guerre, il y a essentiellement deux mouvements littéraires qui ont paru et qui ont capté l'imagination, sinon toujours du grand public, au moins des critiques. Le premier, ce fut l'existentialisme de Jean-Paul Sartre et de Simone de Beauvoir. Ce mouvement connut son plus grand succès, critique aussi bien que public, justement dans cette époque d'après-guerre. Les Mandarins fut, très probablement, le dernier des grands romans existentialistes. Pourquoi cette grande célébration soudaine des existentialistes et puis, toute aussi soudaine, la fin de leur influence et de leur grande popularité? Nous sommes convaincu que la réponse se trouve dans la réalité de l'époque.

L'existentialisme, c'est une doctrine de révolte, d'action, d'engagement. Dans les années d'après-guerre, l'ambiance de fraternité, de camaraderie, de solidarité régna pendant un certain temps et unifia les gens -- surtout les jeunes -- dans une lutte pour un meilleur monde, pour un meilleur avenir (ce fut aussi un mouvement de la sous-culture de certains établissements du Quartier Latin pendant une période, mais Simone de Beauvoir s'en dissocia à peu près complètement). Naturellement, Sartre et de Beauvoir furent les grands maîtres à suivre. Nous connaissons déjà un peu leurs principes quant à l'engagement politique et littéraire. Ce pacte d'engagement littéraire garantit une assez grande fidélité à la

réalité du monde extérieur dans toute oeuvre littéraire écrite par Sartre ou de Beauvoir. Bien que cette réalité ne puisse être autre que celle qui existe pour l'auteur dans sa propre vie. L'oeuvre littéraire de Simone de Beauvoir est très loin de la banalité du réalisme socialiste, dont la seule raison d'être, c'est de rallier les masses derrière la cause du peuple opprimé, etc. Dans ses romans, Simone de Beauvoir nous présente son univers, l'univers de ses préoccupations actuelles, et puis elle nous laisse trouver notre propre chemin dans un univers romanesque qui est toujours ambigu, toujours intrigant parce qu'aucun personnage n'est jamais complètement bon ou complètement mauvais -- tout comme nous le sommes tous dans la vraie vie. Et voici un peu le problème du mouvement. D'une part, les deux dieux existenlialistes se sont montrés imparfaits dans leurs choix politiques, ce qui dut détourner d'eux une partie de leur entourage, et, d'autre part, le fidèle public de l'après-guerre se lassa de la lutte existentialiste face à de graves problèmes économiques, face à la confusion dans la vie politique en France à ce moment-là, et face au perpétuel danger de guerre. Ni Simone de Beauvoir ni Sartre n'ont jamais écrit de roman qui traiterait directement des années 1950. Nous osons suggérer que la raison pourrait être que ce furent des années si noires que même Simone de Beauvoir ne trouvait de goût à recréer la réalité de ces années dans un roman.

> Je rencontrai plusieurs fois, et avec un vif plaisir, Christiane Rochefort.... Pour l'instant, elle n'écrivait pas: 'Je ne peux pas m'intéresser à mes petites histoires, en ce moment!'
>
> Je la comprenais. L'assassinat de Lumumba, les dernières images qu'on vit de lui, les photographies de

> sa femme menant le deuil tête rasée seins nus, à côté de ça quel roman pouvait tenir le coup?"[4]

Ce n'est qu'une remarque parmi plusieurs de ce genre que Simone de Beauvoir fait dans La Force des choses en parlant des années 1950, remarques qui expriment un pessimisme, une déception néfastes à sa production littéraire qui est si étroitement liée aux événements du monde extérieur.

L'autre courant littéraire qui vit le jour dans les années 1950 et qui, lui aussi, est issu, au moins en partie, de la remise en question du monde des années 1940, c'est le nouveau roman et toute cette branche de la production et de la critique littéraires qui veut un divorce entre la réalité du monde extérieur et le monde fictif des oeuvres littéraires. Nous sommes de l'avis que ce ne serait pas trop exagérer que de dire que cette branche naquit d'un certain désir d'éviter une réalité qui était devenue à la suite de la guerre, trop confuse, trop compliquée, brisée en mille morceaux pour ainsi dire. Les fidèles de cette branche déclarent qu'un écrivain ne peut pas faire justice à la réalité dans une oeuvre fictive, parce qu'il n'y existe pas une seule réalité qui tiendrait bon pour tout le monde. La réalité est toujours subjective et elle dépend toujours de l'interprétation non seulement de l'auteur mais aussi du lecteur pour son sens. Ce fait est compliqué davantage par le fait qu'il n'y a pas de possibilité d'une correspondance exacte entre un univers réel et un univers fictif, artificiel. L'univers réel se crée au fur et à mesure, l'univers fictif porte en soi sa propre résolution, sa propre fin. Quand l'univers réel semble être contenu en dedans des limites de la compréhension, il est moins

impossible de donner l'apparence, dans une oeuvre fictive, de respecter à peu près les mêmes lois qui gouvernent l'univers des hommes. Mais c'est toujours une apparence, une illusion du réel. Quand, comme ce fut le cas dans les années 1940-50, l'univers réel explose et déborde partout de ce qu'on croyait être ses limites, il devient quasi-impossible de se vouloir le secrétaire fidèle de son époque. Dans ce cas, il y a le choix de deux chemins à suivre: essayer d'inventer de nouvelles techniques tout en restant fidèle, en gros, aux méthodes traditionnelles de la littérature plus ou moins réaliste (dans le sens que cette littérature garde certains rapports avec le monde extérieur), comme, par exemple, Simone de Beauvoir; ou, deuxième possibilité, abandonner le plus complètement possible les notions traditionnelles du rôle, de la fonction et de la technique de la littérature et trouver de nouvelles définitions, techniques et même buts littéraires. Ceci est une réévaluation révolutionnaire de ce qu'est la littérature. Dans un sens, cette réévaluation, apparente de façons différentes par exemple dans les oeuvres critiques de Barthes, dans Zazie dans le métro de Queneau ou dans les romans de Nathalie Sarraute et d'Alain Robbe-Grillet, reflète la réévaluation que le monde occidental faisait du nouveau monde qui venait de naître.

Cette nouvelle vague littéraire, anti-réaliste dans son essence, avait un rôle très important à jouer dans l'évolution de la littérature moderne. Dans un sens, elle indiquait une voie révolutionnaire où toute convention, tout donné, tout principe traditionnel étaient mis en question, repensés, restructurés, et souvent rejetés. Le Degré zéro de l'écriture de Barthes donna naissance à l'oeuvre

cruciale des structuralistes et des post-structuralistes. Le nouveau roman fut le précurseur du nouveau nouveau roman. La nécessité de cette nouvelle branche littéraire fut prouvée, en partie, par sa longévité. L'existentialisme disparut pendant que la "nouvelle littérature" gagna en force. Pendant que l'un ne suffisait plus pour remplir ses propres objectifs -- plus on moins réalistes -- l'autre se posait des questions d'un ordre qui était tout autre. Dans ce sens-là, nous ne voulons aucunement nier l'impact de cette nouvelle attitude littéraire. Pour qu'on trouve de nouveaux modes d'expression qui suffisent à exprimer une réalité toujours changeante, il faut bien rompre de temps en temps avec le courant traditionnel pour gagner de l'objectivité et pour inventer des méthodes qui seraient des méthodes vraiment nouvelles et non des modifications de méthodes existantes.

D'autre part, ce n'est nullement notre intention ici de nous prononcer pour "la nouvelle littérature" et contre celle qui resta fidèle à un certain réalisme, car la disparition de la vogue existentialiste ne signifie point la fin de cette autre branche, comme nous espérons le montrer dans notre étude. Et malgré leur pouvoir de rajeunissement initial, la nouvelle littérature et la nouvelle critique ont beaucoup de défauts. Pour toutes les deux, un des grands problèmes, c'est qu'elles tendent à utiliser un langage de plus en plus spécialisé, à un tel point que la littérature, conçue par les écrivains de cette branche, devient une sorte de science à étudier, à analyser, à disséquer au lieu d'être accessible aux êtres humains non-spécialistes du domaine littéraire, rôle qui est, pour nous, le rôle le plus fondamental et le plus important de

la littérature. Et avec ce haut degré de spécialisation, il nous semble bien que la littérature et la critique sont arrivées à un point de crise, d'où il ne semble possible de sortir qu'en revenant vers un nouveau réalisme, qui est, par exemple, évident chez certains auteurs latino-américains qui connaissent un succès critique et populaire énorme en France depuis quelques années. En France, le roman passe par une période difficile en ce moment, mais déjà il y a, par-ci, par-là, des indications d'une nouvelle vigueur et cette vigueur se manifeste d'une manière nettement plus réaliste que ne l'étaient les romans d'un Sollers ou d'un Claude Simon.

> ...le 'Nouveau Roman' a pris, depuis quelque temps, un sérieux coup de vieux. Ses meilleurs titres datent de quinze ans, voire de vingt ans.... Dans les dix dernières années, pas un seul 'Nouveau Roman' n'a fait crier au chef- d'oeuvre. Le renouvellement du genre est venu d'un tout autre côté des Mémoires plus on moins romancés..., de l'autobiographie..., des obsessions superbes d'un Le Clézio..., de la réanimation des mythes....[5]

"Le renouvellement du genre est venu d'un tout autre côté" -- du côté du réalisme, du côté de la littérature engagée, du côté de Simone de Beauvoir, de ses romans, de son autobiographie. Est-ce accorder plus d'honneur à Simone de Beauvoir que ce qui lui est dû? Nous ne le croyons pas, dans la mesure où elle est un des auteurs importants, précurseurs du nouveau réalisme qui semble faire ses premiers pas, encore peu sûrs, dans les années 1980. Son rôle est même double. Pour la première fois dans l'histoire littéraire française, il semble que les femmes soient, enfin, les partenaires égales des auteurs masculins. Ces femmes-là ont toutes lu Simone de Beauvoir, ce sont elles qui profitent, qui jouissent de l'égalité et

des options qui importaient tellement à Simone de Beauvoir. Ce sont elles qui continuent le travail commencé par elle.

Et puis il y a sa monumentale autobiographie qui enregistre toute une vie, toute une réalité. C'est une autobiographie écrite au moment où l'auteur cesse -- à une exception près, Les Belles Images -- sa production romanesque. Est-ce tout simplement un cas classique de l'auteur âgé qui remplace le monde imaginaire des romans par le monde reconstruit, ré-imaginé, si nous pouvons nous permettre ce terme, d'un passé perdu et retrouvé sur les pages de son autobiographie, ou est-ce plutôt un phenomène des années 1960, où maint auteur écrivit l'histoire ou le mythe de sa propre existence au lieu de se lancer dans un projet romanesque incertain parce qu'il n'arrivait plus à rendre le réel auquel il tenait malgré son refus de "la nouvelle littérature"? Sans pouvoir dire que le premier postulat ne s'applique pas à Simone de Beauvoir, nous sommes ferme dans l'assertion que le deuxième est certainement vrai. Les années 1960, ce sont des années d'expérimentation. Pendant un certain temps, la réalité et le réel sont proscrits de la littérature et de la culture populaire. Les romans engagés, liés à la réalité, ne trouvent pas de public parmi cette foule qui vient de découvrir la télévision. D'autre part, le roman expérimental, si détaché de la réalité qu'il soit, ne trouve pas de grand public non plus. C'est l'autobiographie qui gagne le dessus dans cette ère de découverte du "moi".

L'autobiographie de Simone de Beauvoir n'est peut-être pas aussi innovatrice que celle de Sartre ou celle de Leiris au niveau de la technique et du style -- ou de la poétique comme diraient les

structuralistes -- mais au niveau du contenu, c'est une véritable chronique, un document de grande valeur, d'une grande dame du siècle et de son temps, malgré et bien des fois justement à cause de sa vision subjective de la réalité.

Dans le contexte de l'évolution littéraire de ces derniers quarante ans, son existence et sa popularité fournissent la preuve que nous n'avons pas encore complètement abandonné notre goût du réel et que nos auteurs n'ont jamais cessé de chercher à nous découvrir une vision plus ou moins personnelle de la réalité. Le réel dans le roman n'intéressait pas pendant les années cinquante, soixante, peut-être même soixante-dix. C'est l'autobiographie qui fut le successeur de ce genre de roman et c'est maintenant grâce à une certaine dialectique entre le réel autobiographique et l'anti-réel de la branche du nouveau roman qu'une nouvelle littérature, héritière des innovations des deux côtés aura l'occasion de se prouver.

Nous avons donc fait, dans ce premier chapitre, une sorte de panorama littéraire de cette époque énormément complexe qui est la nôtre. Nous avons affirmé l'existence de deux façons d'aborder une réalité qui ne peut pas être captée dans les pages d'un roman: d'un côté il y a ceux qui placent la forme au-dessus du contenu et, de l'autre, ceux, dont Simone de Beauvoir, pour qui le contenu, qui est toujours lié avec la réalité du vrai monde, est la raison même d'écrire. Le roman existentialiste et engagé se range, pour d'évidentes raisons, du côté de la littérature de contenu. Pour des raisons non uniquement littéraires, ce genre de roman ne connaît pas un grand succès depuis les années 1950; et c'est seulement dans les

dernières années que nous voyons apparaître des signes d'un retour au roman où le contenu, en rapport avec le monde extérieur, prend le dessus sur la forme.

L'autobiogaphie semble, en partie, avoir rempli le vide laissé par le roman de contenu et c'est pour cette raison que nous nous proposons de faire, dans les chapitres qui suivent, une étude plus approfondie et détaillée des rapports extrêmement intimes de ces deux formes d'expression littéraire. Nous nous intéressons surtout à l'autobiographie, qui semble justement avoir fleuri au moment exact où le roman de contenu baissa en popularité, non seulement auprès du public, mais de toute évidence aussi du côté des auteurs eux-mêmes, qui ont, au moins pour un temps, abandonné quasi complètement ce mode d'expression. En ceci, Simone de Beauvoir fut exemplaire. Après Les Mandarins, elle écrivit quatre gros volumes d'autobiographie, mais seulement un roman, Les Belles Images, en 1966.

Nous allons maintenant poursuivre avec une discussion d'ordre théorique qui présentera, dans le chapitre suivant, quelques-uns des aspects essentiels de l'écriture autobiographique, de ses rapports avec le réel et avec l'imaginaire et de la sorte de problématique que posent ces rapports à cette écriture, ou même à toute écriture, si l'on admet que toute écriture a un fond plus ou moins autobiographique. Ensuite, dans le troisième chapitre, les idées formulées dans le deuxième chapitre seront appliquées à l'oeuvre autobiographique de Simone de Beauvoir. Il s'agira d'analyser, essentiellement, ce que le concept d'"autobiographie" veut dire pour Simone de Beauvoir, ses motivations et la manière dont

elle procède dans son écriture. Dans le quatrième chapitre nous allons développer le thème de l'espace autobiographique, de la relation entre l'oeuvre romanesque et le projet autobiographique. Dans le cadre de ce quatrième chapitre, nous allons essayer de répondre au "pourquoi?" de la co-existence des romans et de l'autobiographie en examinant les différences et les limites du roman et de l'autobiographie beauvoiriens.

Dans notre conclusion, nous allons revenir aux thèmes abordés dans ce premier chapitre et dans ce contexte, nous espérons montrer dans quelle mesure Simone de Beauvoir fait partie intégrante du développement de l'écriture littéraire depuis 1945 jusqu'à nos jours actuels, où nous semblons être au seuil d'un nouveau monde littéraire qui est en train de redécouvrir l'interdépendance de la littérature et du monde dans lequel nous vivons tous d'une façon plus où moins solitaire et dont la réalité est peut-être encore plus insaisissable maintenant que jamais.

> Je crois que... une des tâches absolument irremplaçables et essentielles de la littérature [c'est de] nous aider à communiquer les uns avec les autres en ce que nous avons de plus solitaire et par quoi nous sommes liés le plus intimement les uns aux autres.[6]

Finalement, dans l'entrevue que nous accorda Simone de Beauvoir à Paris, le 23 mars 1984 et dont la transcription fait partie de ce travail, nous aurons l'occasion de présenter les opinions qu'a notre auteur au sujet de son propre oeuvre autobiographique et romanesque, ainsi que ses idées à propos de l'état actuel de la littérature française.

NOTES

[1] Simone de Beauvoir, Que peut la littérature (Paris: L'Inédit 10/18, 1964), p. 92.

[2] Simone de Beauvoir, La Force des choses I (Paris: Gallimard, 1963; Editions Folio 1981), p. 15.

[3] Simone de Beauvoir, Les Mandarins (Paris: Gallimard, 1954; Editions Folio, 1982), p. 500.

[4] Simone de Beauvoir, La Force des choses II (Paris: Gallimard, 1963; Editions Folio 1981), p. 407.

[5] Pierre de Boisdeffre, Où va le roman? (Paris: Editions mondiales, 1972), pp. 265-266.

[6] Simone de Beauvoir, "Mon expérience d'écrivain," Conférence donnée au Japon, le 11 octobre 1966, dans Les Ecrits de Simone de Beauvoir Textes réunis et présentés par Claude Francis (Paris: Gallimard, 1979), p. 457.

CHAPITRE II

L'AUTOBIOGRAPHIE ET LE ROMAN: DEUX FAÇONS DE S'EXPRIMER

Dans les récentes années beaucoup de critiques ont consacré des articles et des oeuvres entières à la discussion de ce qu'est cette enigme qu'on appelle l'autobiographie. En quoi diffère-t-elle des autres genres, notamment du roman dit autobiographique? En quoi consiste-elle? Quels sont les critères qui déterminent si l'oeuvre que nous avons devant nous appartient ou n'appartient pas au genre autobiographique? Pourquoi écrit-on les autobiographies? Pourquoi les lit-on? Et même, est-il possible d'écrire une auto-bio-graphie?

A première vue, ces questions apparaissent beaucoup moins compliquées qu'elles ne le sont. Plus on cherche à trouver les réponses, plus on se rend compte de la multiplicité de variantes possibles, plus les réponses nous entraînent dans de nouvelles questions qu'il faut se poser et auxquelles ils faut chercher des réponses. Nous allons essayer, au début de ce chapitre, d'examiner ces questions et de discuter les réponses proposées par certaines autorités, telles que Roy Pascal, Georges Gusdorf, James Olney et Philippe Lejeune. En même temps, nous espérons démontrer notre propre interprétation de la problématique de l'autobiographie et de son fonctionnement, notamment en ce qui concerne l'oeuvre de Simone de Beauvoir.

Peut-être la plus grande limitation de tout critique, aussi

bien que de chaque étudiant de la critique littéraire, est-elle de se forcer à s'imposer des limites là où la chose étudiée déborde de ses propres limites. Il est très important de tenir compte de ce fait, en particulier en ce qui concerne l'étude de l'autobiographie, qui est peut-être le genre le plus évasif, le plus amorphe, le moins susceptible de se plier aux règles et aux critères qu'on essaie de lui imposer afin de pouvoir en discuter d'une manière organisée et cohérente. Le problème est qu'à peu près tout ce qu'on peut dire à propos de l'autobiographie, on peut aussi le dire à propos d'autres genres, en particulier à propos du roman, de la fiction.

Ceci a amené maints critiques à conclure que l'autobiographie n'est qu'un cas particulier de la fiction. Ce sont surtout les disciples de la pensée barthéenne -- tels que Philippe Lejeune, qui ont tendance a voir tout essai de se raconter comme une mythification de soi -- qui soulignent ce manque de distinction entre l'autobiographie et la fiction. Déjà dans sa première oeuvre critique sur l'autobiographie, Lejeune part de l'affirmation qu' "il faut bien l'avouer, si l'on reste sur le plan de l'analyse interne du texte, il n'y a <u>aucune différence</u>. Tous les procédés que l'autobiographie emploie pour nous convaincre de l'authenticité de son récit, le roman peut les imiter, et les a souvent imités."[1] De cette affirmation, Lejeune conclut que la différence entre l'autobiographie et la fiction se trouve à l'extérieur du texte, ce qui donne naissance à son "pacte autobiographique", dont nous aurons l'occasion de parler plus tard. Mais même ce pacte est mis en question dans la plus récente publication de Lejeune, où il affirme que:

> Du 'mentir vrai' à l' 'autofiction', le roman autobiographique littéraire s'est rapproché de l'autobiographie au point de rendre plus indécise qu'elle n'a jamais été la frontière entre les deux domaines. Cette indécision est spécialement stimulante pour la réflexion théorique. A quelles conditions le nom propre d'un auteur peut-il être perçu par un lecteur comme 'fictif' ou ambigu? Comment s'articulent, dans les textes, l'usage référentiel du langage, pour lequel les catégories de la vérité (opposée au mensonge) et de la réalité (opposée à la fiction) restent pertinentes, et la pratique de l'écriture littéraire pour laquelle elles s'estompent?[2]

Enfance, de Nathalie Sarraute[3], est juste le genre d'oeuvre -- ni roman, ni autobiographie -- qui, comme le Roland Barthes par Roland Barthes, se prête parfaitement à cette 'réflexion théorique' dont parle Lejeune dans "Le pacte autobiographique, bis". Mais ce sont des cas très particuliers, et dans le cas de Barthes surtout c'est un livre écrit spécifiquement avec le dessein de démontrer le mythe autobiographique plutôt que par une volonté de parler de soi. Ceci ne minimise ni l'intérêt ni l'importance des oeuvres "autobiographiques" de Barthes et de Sarraute, mais il faut quand même tenir compte du dessein particulier de l'auteur. De fait, la plupart des autobiographes, dont Simone de Beauvoir, se lancent dans un projet autobiographique avec l'intention de parler d'eux-mêmes, de leur vie ou d'un aspect particulier de cette vie. Les oeuvres "autobiographiques" de Barthes et de Sarraute sont intéressantes en ce qui concerne leur préoccupation avec la forme, la manière de présenter, mais ce ne sont pas de vraies autobiographies dans le sens que le projet que l'un et l'autre se proposent, c'est moins de parler de soi que de découvrir une nouvelle forme de récit en utilisant, plus on moins vaguement, sa

propre vie comme prétexte. Comme la frontière entre l'autobiographie et la fiction est très inoécise, même controversée, nous espérons démontrer dans notre discussion qu'il s'agit, pour distinguer les deux domaines, d'établir certains points de référence très subtils parfois, qui se trouvent, à vrai dire, plus souvent hors du texte qu'à l'intérieur du texte. En se référant aux critères que nous allons établir ici, nous verrons jusqu' à quel point il est difficile de classer les deux oeuvres mentionnées ci-dessus, car elles se trouvent dans une zone grise à mi-chemin entre fiction et autobiographie. Leur situation particulière est due, en grand partie, à une préoccupation formelle qui se manifeste au détriment du contenu, dont il ne reste qu'une sorte de squelette dont l'importance est minimisée par la grande importance accordée aux recherches formelles. Dans ce sens-là, et Enfance et Roland Barthes par Roland Barthes se rapprochent plus du romanesque que de l'autobiographique, mais reste le fait que du point de vue du contenu, l'auteur lui-même est le sujet, critère qui appartient au domaine autobiographique.

Au risque de donner l'impression que l'expérimentation formaliste appartient plus au domaine du roman qu' à celui de l'autobiographie, il nous semble nécessaire d'affirmer qu'en ce qui concerne l'autobiographie, la forme est dans une plus grande mesure que dans la fiction dépendante du contenu et que c'est plutôt par une discussion du contenu que de la forme que nous arriverons à mieux établir les limites du genre autobiographique et d'illustrer en quoi ce genre diffère du genre romanesque. C'est en parlant des similarités plutôt que des différences entre les deux genres qu'une

discussion formelle devient plus pertinente et c'est ici que l'on peut soutenir que "sur le plan de l'analyse interne du texte, il n'y a aucune différence."[4] Dans "Le pacte autobiographique, bis", Lejeune, après des années vouées à une critique gouvernée par des soucis formels, arrive à une sorte d'auto-critique qui démontre bien que l'analyse purement formelle n'est ni suffisante ni satisfaisante en ce qui concerne le genre autobiographique: "Est-ce que, à disséquer les conditions formelles des effets, je n'oublie pas les autres conditions? Où est-il question, dans Le Pacte, de l'inconscient, de la lutte des classes, de l'histoire? Je suis moi-même dupe ..."[5] Et encore: "Rien d'étroit ni de limité: l'autobiographie amène à s'ouvrir à d'autres disciplines, essentiellement psychanalyse et psychologie, sociologie, histoire."[6] Nous ajouterions à cette liste, après Georges Gusdorf et Nietzsche, la littérature et la philosophie:

> Tout roman est une autobiographie par personne interposée. Vérité que Nietzsche avait étendue au-delà même des limites de la littérature proprement dite: 'Peu à peu m'est apparu ce qu'était toute grande philosophie: la confession de son créateur, en quelque sorte des mémoires involontaires et inconscients....'[7]

Quand le cas est présenté dans ces termes, qui oserait nier l'importance et la prédominance d'une discussion du contenu en ce qui concerne l'autobiographie? Le souci de la forme est important en ce qui concerne la classification d'une autobiographie comme littérature; mais une autobiographie est toujours une autobiographie, même si elle n'est pas très littéraire. Un roman doit toujours être littéraire et dans ce sens-là la forme est quelque chose qui, par

définition, est le propre du genre romanesque d'une façon beaucoup plus évidente qu'elle ne l'est en ce qui concerne le genre autobiographique. Autrement dit, un roman dépend directement, pour exister comme littérature, autant, sinon plus, de sa forme que de son contenu, tandis que le genre autobiographique déborde des limites purement littéraires et dans ce sens-là, il est évident que le contenu prend le dessus sur la forme. Nous n'avons pas l'intention de nier l'importance de la littérarité de l'autobiographie, surtout en ce qui concerne l'autobiographie écrite par un écrivain, mais il nous semble essentiel de tenir compte du fait que l'autobiographie est à la fois "something considerably less than literature and that it is always something rather more than literature."[8]

Le mot 'autobiographie' contient en lui les clefs des questions qui se posent dans toute discussion du genre autobiographique. Si l'on prend l' 'auto' pour 'soi', le 'bio' pour 'vie', et 'graphie' pour 'écriture', trois champs d'exploration possibles apparaissent tout de suite, dont le premier n'entre pas dans une discussion purement littéraire: la relation du soi avec la vie, de la vie avec l'écriture, et de l'écriture avec le soi. Mais ces rapports sont davantage compliqués par le fait qu'il y a en réalité trois 'soi' différents qui sont intimement liés entre eux, tout aussi bien que trois 'vies' distinctes mais étroitement apparentées. Il y a d'abord le soi^{1} du passé en train de devenir l'auteur, puis le soi^{2} qui est l'auteur en train d'écrire son autobiographie, et puis encore le soi^{3} transformé en littérature, que nous les lecteurs découvrons, avec l'auteur, dans les pages de l'autobiographie. Il en va de même en ce qui concerne la 'vie' de l'auteur: il

y a la vie[1] du 'soi' du passé, dont la complexité échappe à tout essai par la mémoire pour la capter et encore plus à toute tentative de mise-en-mots à travers l'écriture; ensuite, il y a la vie[2], en quelque sorte remémorée et en partie imaginée par le 'soi' qui est l'auteur au moment de l'écriture; et finalement il y a la vie[3] que l'auteur crée dans son livre pour le 'soi' transformé en littérature. La partie littéraire du projet autobiographique, c'est-à-dire l'écriture et le soi et sa vie créés par cette écriture, dépend ainsi d'un complexe système de relations d'ordre plutôt psycho-philosophiques, qui ne font pas partie intégrante de la littérature pure et simple.

> The 'bios' of an autobiography, we may say, is what the 'I' makes of it; ... neither the 'autos' nor the 'bios' is there in the beginning, a completed entity, a defined, known self or a history to be had for the taking. Here is where the act of writing — the third element of auto- biography — assumes its true importance: it is through that act that the self and the life, complexly intertwined and entangled, take on a certain form, assume a particular shape and image, and endlessly reflect that image back and forth between themselves as between two mirrors.[9]

Afin d'essayer de nous restreindre à une discussion d'ordre plus littéraire que philosophique, nous allons maintenant mettre l'accent sur les rapports soi[2] — écriture — soi[3] et, par extension, vie[2] - écriture - vie[3]. Etant donné que la vie[2] est le produit de la vie[1] dont le soi[2] va se servir en créant le soi[3] et la vie[3], et que la mémoire et l'imagination du soi[2] - auteur sont composées de l'essence de la vie[1] et du soi[1], indirectement ceux-ci feront toujours partie de notre discussion. En plus, nous allons démontrer dans notre discussion que les rapports

inversés, c'est-à-dire, soi^3 - écriture - soi^2 et vie^3 - écriture - vie^2 sont aussi révélateurs que les rapports originaux en ce que la vie et le soi transformés en littérature disent à propos du soi et de la vie qui les ont créés.

> L'autobiographie montre dans toute sa vérité le travail que fait toute personnalité pour se construire, la manière dont tout être vit son histoire et la transforme en mythe.[10]

Il faut bien avouer que tout être, en l'absence de la vie^1 et du soi^1 -- qui sont, d'ailleurs, toujours absents par le fait que l'existence ne peut jamais prendre conscience de soi, parce que prendre conscience signifie essence, ce qui à son tour signifie l'absence de l'existence -- est assujetti à une certaine mythification plus ou moins involontaire de sa propre histoire. Dans ce sens - là, l'histoire de chaque individu est une sorte de mythe personnel par rapport à une histoire objective des faits, et c'est d'ailleurs cette subjectivité de vision, une vie dans son rapport mythique avec le monde, qui apporte l'intérêt de l'autobiographie.

C'est le soi^2, l'auteur, à la fois le produit et le créateur du mythe personnel qui est à l'origine de l'idée du projet autobiographique dans lequel il se propose comme sujet d'un récit, d'une écriture qui va en quelque sorte fixer et amplifier le mythe personnel en donnant à la pensée une forme définitive, celle du soi^3 et de la vie^3 qui sont créés par les mots et le récit littéraire, qui leur apportent une nouvelle signification.

> Toute autobiographie est une oeuvre d'art, et ensemble une oeuvre d'édification; elle ne nous présente pas le personnage, vu du dehors dans ses comportements

> apparents, mais la personne en son intimité, non point telle qu'elle fut, telle qu'elle est, mais telle qu'elle croit et veut être et avoir été. Il s'agit d'une sorte de recomposition en valeur de la destinée personnelle; l'auteur qui est en même temps le héros de l'histoire, veut élucider son passé afin de dégager la structure de son être dans le temps.[11]

Ce faisant, le soi[2] doit trouver un équilibre entre, d'une part, la création littéraire et, d'autre part, l'expérience vécue telle qu'elle est empreinte dans sa mémoire. La façon dont sa vie sera présentée, l'ordre, l'importance, la causalité, toute la structure qu'il va donner aux choses de sa vie dépendra en grande partie de l'aspect écriture qui donnera une nouvelle vie à l'expérience vécue. Mais cette écriture, cet instrument de transformation, doit, à tout moment de sa création, tenir compte de la réalité présente et passée de l'auteur. L'auteur ne peut pas permettre que l'imaginaire ou le mythique obscurcissent le réel et le souvenir du réel -- avec ce que celui-ci comporte de mythique -- au point de détruire l'équilibre précaire entre l'art et le vécu. Si la balance penche trop du côté de l'art, il finit par créer une oeuvre de fiction, un roman ou une autobiographie romancée.

> L'expérience est la matière première de toute création, qui élabore des éléments empruntés à la réalité vécue. On ne peut imaginer qu'à partir de ce qu'on est, de ce qu'on a éprouvé, en fait ou en aspiration. L'autobiographie présente ce contenu privilégié avec un minimum de remaniements; plus exactement, elle croit d'ordinaire le restituer tel qu'il fut, mais, pour se raconter, l'homme sans cesse s'ajoute à lui-même. De sorte que la création du monde littéraire commence dès la confession de l'auteur: le récit qu'il fait de sa vie est déjà une première oeuvre d'art, le premier déchiffrement d'une affirmation qui, à un plus haut degré de dépouillement et de recomposition, s'épanouira en romans, en tragédies ou en poèmes.[12]

Cette affirmation de Georges Gusdorf est significative en ce qu'elle révèle la marge étroite entre l'autobiographie et la fiction. Tous ceux qui tiennent rigoureusement à la séparation de la vie et de l'art, du vécu et du texte littéraire, trouveraient, en toute probabilité, une autre façon d'expliquer d'où vient l'inspiration littéraire ou artistique, mais pour nous, l'affirmation de Gusdorf semble bien la plus valable, la plus solide. L'auteur de l'autobiographie, le soi[2], doit à tout moment tenir compte des éléments dont parle Gusdorf et maîtriser l'expérience, la création, la réalité, l'imagination, les altérations, la puissance de la narration, la confession, l'oeuvre d'art et les procédés de restructuralisation et de recomposition de la vie[1] - vie[2] par l'écriture laquelle en fera la vie[3], qui doit ressembler à son modèle.

L'auteur doit éviter de tomber dans le double piège de prendre la vie remémorée (vie[2]) pour une réflexion exacte de la vie telle qu'elle s'est déroulée moment par moment, hasard par hasard, dans le passé (vie[1]); et de vouloir faire de l'écriture un instrument qui reproduirait cette existence, qui, tout au contraire d'une vie mise en mots, n'atteint à aucun moment de son déroulement cette espèce de prise de conscience de soi, cette essence qui est à la fois trop et pas assez, que seuls les mots peuvent évoquer:

> Quand on vit, il n'arrive rien... Les jours s'ajoutent aux jours sans rime ni raison... Mais quand on raconte la vie, tout change; seulement c'est un changement que personne ne remarque: la preuve c'est qu'on parle des histoires vraies. Comme s'il pouvait y avoir des histoires vraies; les événements se produisent dans un sens et nous les racontons en sens inverse... la fin est là, qui transforme tout.[13]

De fait, aucun auteur ne peut écrire sa vie comme si la causalité, les fins n'existaient pas, parce que celles-ci existent déjà dans la mémoire et dans l'imagination du soi[2] en train d'écrire et, en les écrivant, il les rend encore plus essentielles, solides, intransigeantes, finales dans la vie du soi[3] créé. Sur ce point, nous sommes en accord total avec Patricia Mayer-Spacks qui affirme que:

> Real life... seldom manifests such orderly and revealing patterns as one finds in its literary renditions... To turn lives into words -- whether those words claim to render fiction or fact -- involves some act of the mind that discovers the logic of happenings in memory or imagination, although such logic seldom emerges in immediate experience. Putting a life into words rescues it from confusion, even when the words declare the omnipresence of confusion since the act of declaring implies dominance.[14]

Les citations de Sartre et de Patricia Mayer-Spacks illustrent le problème de la vérité des mots, de l'écriture d'une vie. Les mots nous trahissent à chaque moment, à chaque expérience vécue ils opèrent une transformation qui rend cette expérience à la fois plus que ce qu'elle n'était ("la fin est là", "putting a life into words rescues it from confusion", "the act of declaring implies dominance") et moins que ce qu'elle n'était ("the omnipresence of confusion"). En effet, en ce qui concerne l'autobiographie, la vérité de la vie réelle ne trouve jamais de mots pour se dire. C'est donc plutôt de sincérité que de vérité qu'il s'agit dans le rapport du soi[2] avec son projet d'écriture. Nous pourrons aussi parler d'une véracité du produit final, qui résultera des rapports sincères du soi[2] avec sa matière brute -- l'expérience vécue -- et avec sa création littéraire

-- l'expérience racontée, mais nous retournerons à ce point dans la discussion qui suivra du rapport soi^3 écriture - soi^2, vie^3 - écriture - vie^2.

L'écriture d'une autobiographie est peut-être le projet le plus subjectif de toute l'oeuvre d'un écrivain. C'est certainement le projet le plus intime, qui demande de son auteur, surtout si cet auteur est un écrivain, comme Simone de Beauvoir, qui a toute un oeuvre romanesque derrière elle, de reculer devant le pouvoir que possède son imagination de créer une histoire, un monde fictif, révélant parfois malgré sa nature fictive un monde plus réel, en quelque sens plus vrai[15] qu'un monde autobiographique, et de se servir de son pouvoir de création en utilisant une histoire essentiellement remémorée, au lieu d'une histoire imaginée, comme sujet de cette création. Cette histoire remémorée, qui est l'histoire propre de l'auteur et donc extrêmement subjective et intime, fait de l'auteur la personne qu'il est, gouverne ce qu'il pense, pourquoi il le pense, comment il pense et comment lui, en tant que produit de son histoire, va raconter une histoire qui n'est autre que celle qui le mène à écrire cette même histoire. Tout dépend donc de lui, de son rapport avec lui-même, avec son passé et avec son présent. Ce qu'il va présenter sous forme écrite est beaucoup moins une reproduction d'une vie vécue qu' un essai de représenter, sous la forme littéraire (soi^3, vie^3), le fil conducteur qui lie le devenir (soi^1, vie^1) avec le devenu (soi^2, vie^2) et peut-être encore plus vice-versa. Ces rapports devenir-devenu sont vus du point de vue du présent de l'auteur, ce qui fait que cela lui est impossible de reproduire la réalité vécue

et la vérité (si cela existe) du devenir. Par contre, il peut, et il doit, traiter de la réalité et de la vérité subjectives que ces rapports devenir - devenu créent en lui. Les rapports dont il est question sont des rapports qui existent au niveau de l'imagination et de la mémoire, qui gardent en elles l'essence d'une vie vécue, qui créent de cette essence le mythe qui fait de chacun de nous l'individu que nous sommes, et qui sont, elles, le vrai sujet de toute autobiographie.

> Memories and present reality bear a continuing, reciprocal relationship, influencing and determining one another ceaselessly: memories are shaped by the present moment and by the specific psychic impress of the remembering indivi- dual, just as the present moment is shaped by memories. The 'now' of consciousness is as it is because of the interrelationship between events (or history) and memories of events (or reaching back in present consciousness to earlier formative experiences).[16]

Pour qu'on puisse parler d'une autobiographie (et non pas d'un roman autobiographique), la partie de la mémoire doit diriger celle de l'imagination, et la réalité du présent de l'auteur doit toujours être visée comme un des buts du récit; même s'il s'agit d'un récit d'enfance, tel que Les Mots de Sartre, où la présente réalité de l'auteur-sujet n'est jamais évoquée dans le récit d'une façon explicite, mais reste néanmoins toujours présente derrière le texte et est implicitement visée par le récit. L'autobiographe doit donc créer une histoire représentative d'une certaine vérité subjective et propre à lui - "...dans le cas de l'autobiographie, la vérité des faits apparaît subordonnée à la vérité de l'homme..."[17] - qu'il nous présentera à partir de certains faits, certains événe-

ments de sa vie, qu'il nous transmet à travers l'être, avec sa mémoire et son imagination, qu'il est devenu en partie à cause d'eux.

> ...myself and its story are products of the mind. Since the mind is the only part of us that is conscious and conscious of itself, we mistakenly assume that this consciousness is coterminous with who we are. Actually the conscious mind is rooted in the unseen (but not unseeing) being -- the source of consciousness. Autobiographies, like all works of art, emanate ultimately from the deeper reality of being.[18]

Il est certain que l'imagination fait partie à la fois de l'expérience vécue et encore plus de l'expérience rappelée. Cette partie de l'imagination sera aussi transmise dans et à travers l'écriture et fera partie de la vie écrite. Tout essai de nier cette partie de l'imaginaire serait insincère de la part de l'auteur et ferait de l'autobiographie une oeuvre mensongère, qui est le contraire d'une autobiographie romancée (catégorie où l'on pourrait peut-être classer Enfance de Nathalie Sarraute) où l'auteur affirme que l'imaginaire prend le dessus sur la fidélité à la mémoire, mais où l'expérience remémorée est trop présente pour que l'oeuvre puisse être classée comme roman autobiographique.

> ...people remember less than they think they do, ...they imagine part of what they believe they remember, and.. they are unable to distinguish in such contexts between memory and imagination. Imagination, then, both helps to create developed subjective identity and testifies to that identity in the same way that memory does. To read an autobiography is to encounter a self as an imaginative being.[19]

Le rôle que joue l'imagination est donc central à la fois pour la création et pour la problématique de l'écriture autobiographique. Son côté de création volontaire est ce qui réintègre

l'autobiographie dans la sphère artistique, littéraire. La problématique tourne autour de la question comment savoir, du point de vue de l'auteur, où le réel, présent et passé, cède à l'imaginaire; c'est à ce moment-là que l'auteur doit faire appel à la capacité de son propre souvenir, de sa mémoire pour essayer de déterminer si oui ou non la limite du réellement vécu fut dépassée. Etant donné que l'imaginaire, comme nous l'avons déjà établi, fait autant partie du vécu que de l'essai de rendre le ton de ce vécu en mots, il n'est pas toujours possible pour l'auteur de trouver cette limite. Mais l'important c'est justement la sincérité de l'essai et non pas la réussite (qui est d'ailleurs impossible), car paradoxalement, cette inaptitude à tracer une ligne droite qui séparerait le réellement vécu de son aspect imaginé, additionné, coloré d'une certaine cohésion, d'une logique, d'une rationalisation ultérieure des faits, est ce qui fait de l'autobiographie ce qu'elle est: "...l'effort d'un créateur pour donner le sens de sa propre légende.".[21] Car cet imaginaire qui accompagne chaque individu dans la création de sa propre vie, qui fait partie intégrante de son "devenir", finit par rendre à l'individu son état singulier vis-à-vis du monde, c'est la matière même de la vision subjective qui permet à chacun de voir et de raconter la même histoire d'une façon différente.

> ...the decisive achievement of the art of autobiography [is] to give us events that are symbolic of the personality as an entity unfolding not solely according to its own laws, but also in response to the world it lives in. So that these events are symbolic of a whole group of things. Through them both the writers and readers know life ... a knowing through the imagination, a sudden grasp of reality through reliving

> it in the imagination, an understanding of the feel of life, the feel of living.[22]

Cette histoire racontée à propos de l'être imaginatif ("imaginative being") par l'être qui est en partie le produit de sa propre imagination, subit donc deux fois le processus de l'imaginaire avant même de se soumettre à un troisième imaginaire, qui est celui du lecteur et, ce qui plus est, de l'auteur-comme-lecteur, qui finit par croire sa propre histoire.[23]

> ...en principe, de même qu'un homme ne meurt qu'une seule fois, il n'écrit qu'une <u>seule</u> autobiographie. C'est ce qui rend particulièrement solennel et émouvant l'acte autobio- graphique.... Quand on commence à écrire sa vie, on sait que l'on va donner une forme définitive et un sens à tout ce que l'on avait jusque-là laissé de mouvant et d'incertain dans son passé et que ce récit une fois écrit il sera difficile de le recomposer autrement.[24]

Cet imaginaire cum imaginatif nous amène donc à une considération de la relation du soi^3 - écriture - soi^2 et vie^3 - écriture - vie^2. Comme nous dit Simone de Beauvoir, une fois qu'un auteur met sa vie en mots, c'est cette image de sa propre vie qui devient, même pour l'auteur, sa vie passée.[25] Il ne peut pas s'empêcher de voir tout ce que fut sa vie à travers cette espèce de double miroir qui est le texte. La comparaison avec un double miroir nous paraît très à propos en ce qui concerne l'autobiographie, car le texte est à la fois un reflet de ce que fut la vie et l'instrument qui reflète cette image dans l'espace du lecteur et finalement aussi dans celui de l'auteur. Mais c'est un miroir imparfait, qui sélectionne et fait sélectionner, qui discrimine et fait discriminer, qui est à la fois voyant et aveugle et qui fait de

celui qui le regarde un voyant et un aveugle, y compris l'auteur lui-même. "Les aveux eux-mêmes se font dans un langage... qui voile les réalités autant qu'il les revèle..."[26] Les reflets se trompent, et trompent, parce qu'ils ne sont que cela: des reflets dont la vraie matière se trouve ailleurs: dans l'espace réel de l'auteur d'abord, mais aussi dans l'espace réel du lecteur, qui est en quelque sorte invité par le texte à participer à la vie d'un autre à travers sa propre expérience.

> The study of how autobiographers... discovered, asserted, created a self in the process of writing it out... requires the reader or the student of autobiography to participate fully in the process, so that the created self becomes, at one remove, almost as much the reader's as the author's.[27]

Mais pourquoi, au fond, y a-t-il un tel intérêt pour les autobiographies? Pourquoi les auteurs veulent-ils se mettre à nu, car ils se mettent beaucoup plus à nu dans les autobiographies que dans leurs romans où ils se protègent, se retirent, se cachent derrière un certain écran créé par la fiction? Pourquoi s'exposent-ils devant le lecteur et pourquoi celui-ci veut-il entreprendre ce voyage à travers les paysages mi-réels, mi-imaginaires de la vie de l'auteur? Si l'on est d'accord avec la proposition de James Olney, et d'autres, qui assignent au lecteur un travail qui ferait de lui une sorte de co-auteur, la relation soi^3 - écriture - soi^2 prend une importance de premier ordre. Car à ce moment, le soi^3 et sa vie ne sont plus seulement une création consciente qui est le résultat d'une existence dont elle incarne l'essence -- ou le mythe -- et qu'elle éclaircit autant qu'elle l'obscurcit en reprenant

et en restructurant certains fils conducteurs que l'auteur croit avoir été présents dans sa vie réelle, mais cette chose créée devient aussi l'instrument qui unit l'auteur au lecteur, qui unit une vie à l'ensemble des vies humaines et qui, en projetant la vie d'un individu dans l'espace d'autres vies, touche et se combine avec ces autres soi et leurs propres vies, parce que ceux-ci font appel à leur propre expérience pour comprendre celle d'un autre. Lire une autobiographie devient donc une sorte de rapport intime par lequel celui qui lit repense, ou juge, ou questionne sa propre vie face à celle d'un autre. De même, écrire une autobiographie est un acte par lequel le soi^{2}-auteur se transpose en soi^{3} afin d'établir contact non seulement avec lui-même mais, ce qui est plus important encore, avec l'autre à qui il demande de repenser, de juger, de questionner sa propre vie par rapport à celle de cet autre.

> Pendant la majeure partie de l'histoire de l'humanité, chacun ne s'oppose pas à tous; l'individu ne se sent pas exister en dehors des autres, et encore moins contre les autres, mais bien avec les autres, d'une existence solidaire dont les rythmes s'imposent globalement à la communauté.[28]

Cette affirmation de Georges Gusdorf trouve un écho dans la pensée de Philippe Lejeune, qui trouve que:

> Les transformations du monde occidental au XX^{e} siècle, loin de rendre l'autobiographie impossible, renforcent au contraire le besoin qu'on a de telles conduites de compensation. La dépersonnalisation des rapports humains fait que l'individu désire sur le plan de l'écriture reconstituer son identité, sur le plan de la publication ou de la lecture, établir un contact direct avec autrui...[29]

Nous trouvons que cette pensée de Philippe Lejeune répond, en grande

partie, aux questions posées en haut de ce paragraphe. L'auteur se met à nu parce qu'il a besoin du contact avec autrui à un niveau encore plus personnel qu'il n'est possible à travers la fiction; le fait que nous lisons les autobiographies est l'affirmation de notre besoin de ce contact que souhaite l'auteur.

Or, maintenant nous pourrions nous demander, en tant que lecteurs d'autobiographies, ce qui fait que nous ayons ce désir profond de rétablir un monde réel derrière ce soi[3] qui nous est présenté dans un monde de création, celui du texte qui, nous sommes d'accord avec Philippe Lejeune, peut très bien, sur le plan interne, ressembler parfaitement à un texte purement fictif, qui imite "Tous les procédés que l'autobiographie emploie pour nous convaincre de l'authenticité de son récit..."[30] Un auteur peut, par exemple, commencer son récit par cette phrase si souvent utilisée dans les autobiographies "Je suis né le ... à ..., mes parents furent..." sans que le "je" de ce texte ait quoi que ce soit en commun avec le "je" qui est l'auteur. Si l'on lit un tel texte comme on lit une autobiographie rien que pour découvrir après que le "je" du texte fut purement fictif, nous nous sentons trahis, même si le texte nous apporte une connaissance, une compréhension, une vision de la vie qui, avant de savoir la vérité de sa fiction, nous paraissait tout à fait crédible au niveau réel. Par contre, si l'on est conscient que nous avons affaire à un "je" fictif, sa ficticité ne nous empêche pas de transposer l'existence fictive dans notre monde réel et même de tirer certaines conclusions à propos de l'auteur qui se cache derrière son texte. De même, le nom du "je" du texte peut être aussi trompeur, l'exemple qui saute immédiatement à l'esprit est le

Marcel de A la recherche du temps perdu de Marcel Proust, roman autobiographique oui, autobiographie non.

Alors qu'est-ce qui indique au lecteur la manière dont il doit lire le texte devant lui? C'est encore vers Philippe Lejeune que nous allons nous tourner, car c'est dans son oeuvre critique Le Pacte autobiographique qu'il établit certains critères selon lesquels nous arriverons à comprendre s'il s'agit d'une autobiographie ou non:

> ...dès qu'on englobe [la page du titre] dans le texte, avec le nom de l'auteur, on dispose d'un critère textuel général, l'identité du nom (auteur - narrateur - personnage). Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture...
>
> L'identité de nom entre auteur, narrateur et personnage peut être établie de deux manières:
>
> 1. Implicitement, au niveau de la liaison auteur - narrateur, à l'occasion du pacte autobiographique; celui-ci peut prendre deux formes: a) l'emploi de titres ne laissant aucun doute sur le fait que la première personne renvoie au nom de l'auteur (Histoire de ma vie, Autobiographie, etc.); b) section initiale du texte où le narrateur prend des engagements vis-à-vis du lecteur en se comportant comme s'il était l'auteur, de telle manière que le lecteur n'a aucun doute sur le fait que le 'je' renvoie au nom porté sur la couverture, alors même que le nom n'est pas répété dans le texte.
>
> 2) De manière patente, au niveau du nom que se donne le narrateur - personnage dans le récit lui-même, et qui est le même que celui de l'auteur sur la couverture.[31]

Ce contrat dont parle Lejeune, ce pacte autobiographique est donc essentiel, car il n'existe aucun autre critère pour établir la nature autobiographique d'un ouvrage. Le cas du Marcel de Marcel Proust est donc clair puisqu'il n'y a pas de pacte autobiographique qui l'identifierait à l'auteur. A la Recherche du temps perdu est un ouvrage romanesque, où il existe ce que Lejeune appelle le pacte

romanesque, sous la forme du sous-titre 'roman', et donc non-identité du narrateur et de l'auteur. En ce qui concerne les quatre volumes autobiographiques de Simone de Beauvoir, si l'on y applique les critères de Lejeune, le cas ne pourrait pas être plus clair: l'identité est établie à la fois de manière implicite, le titre 'autobiographie' et/ou 'mémoires' étant présent sur la couverture de chacun des volumes; les sections initiales, en forme de prologue, étant incluses dans trois des quatres volumes; et de manière patente: le nom Simone de Beauvoir s'applique clairement autant au protagoniste, qu'au narrateur et, bien sûr, à l'auteur. Mais il existe quand même un petit nombre de textes où les choses ne sont pas toujours aussi claires.

Il y a, par exemple, le récent récit de Nathalie Sarraute, intitulé Enfance. Bien que le texte soit autobiographique, et par sa structure et par une certaine ambiguïté de pacte, Nathalie Sarraute y démontre bien son hésitation devant le titre 'autobiographie'. D'abord, il n'y a nulle part de sous-titre qui indiquerait 'autobiographie' ou oeuvre fictive. Il n'y a non plus de section initiale où le narrateur s'identifierait à l'auteur. Au niveau du nom, les choses ne sont pas beaucoup plus claires. L'auteur s'appelle Nathalie Sarraute. A la page 13 du texte, nous trouvons le nom "Tachok", ensuite à la page 40, il y a le nom "Natacha", qui est l'équivalent slave de "Nathalie"; ce n'est qu'à la page 155 que nous retrouvons le nom "Nathalie", avec le nom de famille "Tcherniak", dont l'identité avec le nom de famille "Sarraute" n'est jamais établie. Ce décalage de noms semble bien être voulu par l'auteur, qui montre d'ailleurs une grande préoccupa-

tion de noms, que ce soit de noms de personnes ou d'endroits. Chacun des noms utilisés pour le protagoniste correspond à une époque, à des lieux, à des espaces précis dans l'histoire, comme si l'auteur l'avait fait exprès pour diviser et multiplier le protagoniste. Quant au narrateur, lui aussi est problématique, parce qu'il est double. Celui qui parle à la première personne correspond à peu près au protagoniste, mais celui qui parle à la deuxième personne se distance du protagoniste. Bien sûr, ce double narrateur est une seule personne, qui engage un dialogue intérieur avec elle-même, mais au niveau du pacte autobiographique, les choses restent très approximatives. Le narrateur admet, tout au début du texte, "évoquer [ses] souvenirs d'enfance"[32], tout en ajoutant que "ces mots [le] gênent"[33] et nous, les lecteurs, devons nous contenter de cela, car la nature autobiographique du texte n'est jamais formulée d'une façon plus claire.

Le texte de Barthes, Roland Barthes par Roland Barthes brouille les choses davantage, car l'intention de l'auteur est plutôt de démontrer l'impossibilité de toute autobiographie que d'en écrire une. Pour conclure, disons ceci: le pacte autobiographique ne peut vraiment être appliqué qu'aux textes que l'auteur lui-même a voulu, d'une façon manifeste, désigner comme autobiographie. Au moment où l'auteur se met à écrire un texte pour mettre en question ou même nier la possibilité d'écrire un texte qui soit son autobiographie, il commencera par une mise-en-question du pacte autobiographique, et ceci justement à cause du pouvoir de ce pacte d'orienter le lecteur dans son rapport avec le texte. Si l'auteur n'est pas certain de pouvoir écrire une autobiographie, ou s'il est

certain de la futilité de ce projet, il ne veut pas que le lecteur soit certain dans sa lecture du texte, afin de faire sentir au lecteur toute l'ambiguïté de ce texte.

A l'autre extrémité du domaine autobiographique, il y a la possibilité d'un auteur, comme par exemple Chateaubriand dans Les Mémoires d'outre tombe, qui tout en ayant établi le pacte autobiographique, en quelque sorte falsifie ce pacte en incluant, dans son récit, des fabulations. Chateaubriand décrit un voyage en Amérique dont une bonne partie ne s'est jamais passée hors de son imagination. Et pourtant, il se sent autorisé à inclure ce non-voyage dans son autobiographie. Mais l'on ne peut pas vraiment l'accuser d'avoir menti, car ce voyage s'est réellement passé dans son esprit, au niveau de son imagination. Mais ce genre de récit à la fois fictif et réel au niveau de l'imaginaire rapproche trop, peut-être, l'autobiographie du roman, surtout si l'on tient à l'avis que les sources à la fois de l'autobiographie et de la fiction sont les profondeurs de notre être intérieur et que la fiction ne diffère de l'autobiographie que par le fait que dans le cas de la fiction, l'imagination joue un rôle qui est beaucoup moins restreint par la mémoire et donc par la volonté consciente de la part de l'auteur de parler de sa propre vie.

Ayant ainsi rapproché l'autobiographie du roman, nous arrivons à un autre point très important qui est discuté par Philippe Lejeune. Il s'agit de l'espace autobiographique. Dans son récent livre d'entretiens, Simone de Beauvoir aujourd'hui, Alice Schwarzer dit à propos de Simone de Beauvoir: "Ses Mémoires retracent et reflètent sa vie — dans la mesure où elle veut bien se

livrer. Mais ses romans, généralement très autobiographiques, en sont parfois plus proches encore."[34] Nous avons demandé, dans notre entrevue avec Simone de Beauvoir, si elle pensait qu' Alice Schwarzer avait raison. Elle nous a répondu "oui".[35] Ce qui plus est, très souvent dans son autobiographie, Simone de Beauvoir renvoie le lecteur à une de ses oeuvres fictives pour compléter ce qu'elle ne dit pas dans l'autobiographie: "Bien que j'aie raconté -- très inexactement -- cette histoire dans Les Mandarins j'y reviens..."[36]; "La gaieté de cette arrivée, je l'ai décrite dans Les Mandarins"[37]; "... c'est alors que j'assistai à la frairie funèbre de Vassieux, que j'ai décrite dans Les Mandarins"[38]; "J'éprouvai alors cette nostalgie que j'ai prêtée à Anne dans Les Mandarins..."[39]; "Cette époque que nous venions de vivre, j'ai essayé de l'évoquer dans Les Mandarins."[40] De tels exemples sont abondants à travers l'oeuvre autobiographique de notre auteur. Il y a, à la fois, l'avis que la fiction, c'est malgré tout de la fiction ("très inexactement"), et l'invitation à chercher la vie de l'auteur derrière cette fiction. Ainsi, l'auteur établit des liens entre le monde autobiographique et le monde qu'il crée dans ses oeuvres fictives. Ces liens établis par l'auteur sont un signe au lecteur qu'il y a des choses que l'auteur ne veut ou ne peut pas exposer dans une oeuvre qui parle directement de lui-même, mais que dans ses oeuvres fictives il arrive à formuler certaines idées, à développer certains thèmes qui, voilés dans un monde purement fictif, ont tout de même rapport à sa propre vie et ainsi font partie de son espace autobiographique.

Par des phrases telles que celles de Simone de Beauvoir

citées plus haut, les écrivains "désignent l'espace autobiographique dans lequel ils désirent qu'on lise l'ensemble de leur oeuvre."[41] Mais il ne s'agit pas, comme nous montre Philippe Lejeune,

> ...de savoir lequel, de l'autobiographie ou du roman, serait le plus vrai. Ni l'un ni l'autre; à l'autobiographie, manqueront la complexité, l'ambiguïté, etc.; au roman, l'exactitude; ce serait donc: l'un plus l'autre? Plutôt: l'un <u>par rapport</u> à l'autre. Ce qui devient révélateur, c'est l'espace dans lequel s'inscrivent les deux catégories de textes, et qui n'est réductible à aucune des deux. Cet effet de relief obtenu par ce procédé, c'est la création, pour le lecteur, d'un 'espace autobiographique'.[42]

Donc, pour qu'il y ait un espace autobiographique, il faut également qu'il y ait autobiographie, car c'est dans l'autobiographie que les contours de l'espace autobiographique seront dessinés et c'est par rapport à cette autobiographie que le roman peut rentrer dans cet espace. "...l'autobiograhie apparaît à deux niveaux: en même temps que l'un des deux <u>termes</u> de la comparaison, elle est le critère qui sert à la comparaison."[43] Le roman, lui-même, ne peut pas créer cet espace et s'il n'y a pas d'autobiographie, l'espace autobiographique n'existe pas.

Mais au moment où un écrivain publie une autobiographie, il crée par cette autobiographie le critère et le terme de comparaison qui sont les préconditions nécessaires à la création de l'espace autobiographique. D'une façon générale, toute son oeuvre rentre dans cet espace car, comme dit Georges May:

> ...dès qu'on est prêt à reconnaître, d'une part, que le romancier tire toujours les matériaux de son oeuvre du même fonds [que l'autobiographie], qui est celui de son expérience personnelle, et, de l'autre, que le roman garde toujours quelque trace de cette origine, il

> devient littéralement impossible de distinguer dans la masse des romans ceux qui ne le sont pas. Seul varie le dosage relatif de la part de l'autobiographie, mais celle-ci entre toujours dans la formule.[44]

Tout romancier, afin d'écrire un roman, doit passer par sa propre expérience, doit tirer ses idées de sa propre imagination qui est le produit de cette expérience. Quand il se met à écrire une autobiographie, il expose au lecteur cette expérience, qui est à la fois la chose qui est derrière son oeuvre romanesque et la chose qui, passée par l'imagination et l'invention, nous est révélée dans cette même oeuvre. "La vie, l'oeuvre, l'autobiographie apparaissent ainsi comme trois aspects d'une même affirmation, unies par un régime de constante interférence."[45]

Si, donc, nous prenons l'autobiographie comme une sorte d'image du réel, avec, bien sûr, toutes ses imperfections qui viennent largement de l'impossibilité de transcrire tout le réel en mots, le roman, par rapport à l'autobiographie, nous expose quelle sorte d'effet ce réel a sur l'auteur et quel rapport l'auteur a vis-à-vis de ce réel dans une oeuvre qui, à la grande différence de l'autobiographie, n'a pas de limites extra-textuelles. En outre, une fois que l'espace autobiographique est créé par la parution de l'autobiographie, l'oeuvre romanesque qui précède sa parution fait partie de cet espace en vertu du fait que son écriture fit partie de l'expérience vitale de l'auteur. Ceci est absolument clair dans l'oeuvre de Simone de Beauvoir, qui, au fur et à mesure qu'elle raconte sa vie, y mêle l'histoire du devenir de son oeuvre romanesque de façon à nous faire voir en quoi cette oeuvre reflète sa vie et en quoi sa propre vie donne naissance à cette oeuvre.

Chez Simone de Beauvoir en particulier, l'entreprise de vivre et l'entreprise d'écrire sont intimement liées et son oeuvre fictive rentre aisément dans l'espace autobiographique. Chez d'autres auteurs ce lien est beaucoup moins clair, mais il n'est jamais tout à fait absent car, tout en visant son présent -- même en parlant de son enfance -- l'auteur vise aussi l'ensemble de l'oeuvre qu'il a produite dans sa vie:

> L'autobiographie est la retraduction dans un langage personnel de quelque chose que l'on avait d'abord essayé de dire sur un plan plus général et objectif... elle est toujours le récit de la genèse d'une oeuvre, d'une vision du monde, d'une vie déjà accomplie et exprimée, et... elle consiste à faire la synthèse de la genèse et du résultat.[46]

Ayant établi les points majeurs de cette parenté des deux genres, tournons maintenant vers l'aspect des procédés littéraires et l'aspect formel de ces deux genres, qui permettent de donner une expression multiple et variée de cette chose qu'on appelle le réel. En principe et en général, au niveau de la forme adoptée par l'auteur pour écrire, nous soutenons la proposition de Philippe Lejeune, qui dit qu'il n'y a aucune différence entre la forme que peut adopter une autobiographie ou un roman. Que ce soit au niveau des codes rhétoriques, ou des techniques narratives ou même des structures poétiques, les deux genres peuvent assumer la même forme. Il est certain que toute forme autobiographique peut être imitée par le roman. Il n'en est pas de même dans le sens inverse, mais il suffit que le roman puisse imiter l'autobiographie pour que les frontières des deux genres soient amplement brouillées au niveau de la forme du texte. Mais tournons plutôt vers ce que le roman peut

faire que l'autobiographie ne peut pas, car si une discussion des similarités formelles des deux genres peut être intéressante en soi, elle n'apporte rien à notre discussion qui consiste à savoir pourquoi le roman, inscrit dans l'espace autobiographique, nous fournit une vision et une compréhension approfondies de la vie, de la pensée, de l'essence de l'univers réel de l'auteur.

> Genre révolutionnaire et bourgeois, démocratique par choix et animé d'un esprit totalitaire qui le porte à briser entraves et frontières, le roman est libre, libre jusqu'à l'arbitraire et au dernier degré de l'anarchie. Paradoxalement, toutefois, cette liberté sans contrepartie n'est pas sans rappeler beaucoup celle du parasite, car par une nécessité de sa nature, il vit tout à la fois aux frais des formes écrites et aux dépens des choses réelles dont il prétend 'rendre' la vérité. Et ce double parasitisme, loin qu'il restreigne ses possibilités d'action, semble accroître ses forces et reculer encore ses limites.[47]

Voici ce que dit Marthe Robert du roman dans son Roman des origines et origines du roman. Il nous paraît essentiel de souligner, avec Marthe Robert, la grande liberté du roman, qui le différencie radicalement de l'autobiographie et qui lui permet de se servir des formes qu'il serait difficile d'utiliser dans une autobiographie. Par cette liberté de forme, le roman se trouve capable de jouer avec la réalité, de généraliser on de restreindre, d'exagérer ou de minimiser; il est le produit d'une imagination qui se laisse aller jusqu'au bout, d'une invention qui va au-delà du souvenir, qui déchaîne toute une suite d'associations et d'hypothèses dans l'esprit de l'auteur qui lui permettent d'explorer des champs de son imagination et de sa pensée qu'il aurait bien du mal à incorporer dans une autobiographie. Et parce que l'auteur sent cette liberté

qui lui est permise par la nature fictive de son oeuvre, il peut se laisser emporter par les forces de l'imagination, de la création pour atteindre parfois le coeur des origines de son mythe personnel.

> De la littérature, le roman fait rigoureusement ce qu'il veut; rien ne l'empêche d'utiliser à ses propres fins la description, la narration, le drame, l'essai, le commentaire, le monologue, le discours; ni d'être à son gré, tour à tour ou simultanément, fable, histoire, apologue, idylle, chronique, conte, épopée; aucune prescription, aucune prohibition ne vient le limiter dans le choix d'un sujet, d'un décor, d'un temps, d'un espace... Quant au monde réel avec lequel il entretient des relations plus étroites qu'aucune autre forme d'art, il lui est loisible de le peindre fidèlement, de le déformer, d'en conserver on d'en fausser les proportions et les couleurs, de le juger; il peut même prendre la parole en son nom et prétendre changer la vie par la seule évocation qu'il en fait à l'intérieur de son monde fictif... il est libre de se sentir responsable de son jugement ou de sa description, mais rien ne l'y force, ni la littérature ni la vie ne lui demandent compte de la façon dont il exploite leurs biens.[48]

L'autobiographie ne peut jamais trahir son rapport référentiel à la vie. Le roman n'a aucune restriction de ce genre, ce qui, paradoxalement, lui permet bien souvent d'exposer des vérités sur la vie réelle que l'autobiographie, dans toute sa subjectivité, ne peut pas livrer. Citons encore Marthe Robert: "...le roman est vrai grâce à sa liberté de tout comprendre et de tout dire, il est libre parce qu'il touche d'emblée à la totalité de la vie, dont il connaît d'instinct les secrets."[49] Quelle autobiographie pourrait songer à une telle liberté "de tout comprendre et de tout dire", quelle autobiographie peut-elle prétendre toucher "à la totalité de la vie"? Et quel individu connaît-il "d'instinct les secrets" de la vie? Aucun. Ce n'est pas

que le romancier ait ce pouvoir de tout savoir non plus, mais c'est le genre romanesque, par lequel le romancier choisit de s'exprimer, qui, étant conscient de l'univers fictif dans lequel il opère ses transformations et ses transpositions, permet à l'auteur de procéder comme si ce pouvoir existait. "...la réalité romanesque est fictive, ou plus exactement, c'est toujours une réalité de roman, où des personnages de roman ont une naissance, une mort, des aventures de roman."[50] "La vérité du roman n'est jamais autre chose qu'un accroissement de son pouvoir d'illusion."[51]

A première vue, donc, on serait tenté de se méfier des vérités, des réalités comme de la vision qui se prétend objective et tout-puissante, auxquelles peut prétendre le roman. Mais étrangement, peut-être parce que nous savons que nous avons affaire à un monde d'illusion, nous, les lecteurs, avons tendance à vouloir nous glisser dans ce monde purement fictif et par là le faire vivre et ainsi déborder des pages du monde créé pour se restaurer dans le monde réel. Comme dans le cas de l'autobiographie, le lecteur, afin de saisir le texte fictif devant lui, a besoin de le faire passer par sa propre expérience, par son propre réel (qui comporte, bien sûr, sa propre imagination).

> Il n'y a pas d'un côté la chose écrite et de l'autre la chose réelle: il y a un constant dépassement dialectique de cette opposition dans l'acte d'écrire comme dans l'acte de lire et ce dépassement est une création continuelle qui enrichit l'art et la culture, mais aussi modifie et fait 'avancer' la réalité.[52]

Dans une autobiographie, l'auteur avance une réalité qu'il sait, et que le lecteur sait, assujettie et restreinte non seulement

par sa référentialité à la vie en générale, mais davantage par sa stricte dépendance de l'expérience directement vécue par son auteur. Ce qui plus est, l'auteur est tenu responsable des actes et du comportement de son protagoniste, qui est lui-même. Puisque le lecteur d'une autobiographie sait qu'il a affaire à un protagoniste dont la scène est le monde réel, il a tendance à le juger comme il jugerait un homme réel, et il lui en veut s'il trouve des exagérations, des imprécisions, des erreurs. Par contre, la sorte de réalité que peut démasquer un roman est d'un ordre différent, car l'auteur ne se sent point restreint ni par la vie, ni par sa vie, et pourtant, tout en faisant semblant de ne pas parler de la vie réelle, finalement il ne peut que faire exactement cela, car l'on ne peut parler que de ce que l'on connaît, que de ce dont on a fait l'expérience, que ce soit au niveau du réellement vécu ou au niveau du vécu dans l'imaginaire. Mais le roman laisse parler d'une réalité plus générale, et surtout d'une multitude de visions de la réalité. D'abord, là où l'autobiographie n'a qu'un seul porte-parole qui en plus se réfère constamment à lui-même, le romancier a la possibilité de plusieurs narrateurs et de plusieurs protagonistes dont chacun va exprimer une formulation de la réalité telle que se la dispute l'auteur dans son propre esprit.

> Whether an impersonal novelist hides behind a single narrator or observer, the multiple points of view..., or the objective surfaces, ..., the author's voice is never really silenced. It is, in fact, one of the things we read fiction for...[53]

Un romancier peut créer des contextes où il fera dire à son protagoniste des choses que lui-même ne dirait jamais s'il savait que ce

qu'il dit va se référer à sa vie d'homme réel. Dans un roman, l'auteur peut créer des hypothèses et faire des expériences avec ses personnages selon les conditions qu'il leur crée. Bref, il y a une possibilité infinie de combinaisons de lieux, de personnages, de conditions et de réactions qui sont possibles dans le roman et qui permettent à l'auteur de parler de lui-même tout en parlant de tout autre chose. Le lecteur sera pendant tout ce temps disposé à l'écouter et surtout à s'identifier à son protagoniste et à cause de cette identification, il n'exercera pas son jugement à propos de ce protagoniste de la même façon qu'il ne le ferait en ce qui concerne le protagoniste d'une autobiographie.

> By the kind of silence he maintains, by the manner in which he leaves his characters to work out their own destinies or tell their own stories, the author can achieve effects which would be difficult or impossible if he allowed himself or a reliable spokesman to speak directly and authoritatively to us.[54]

L'univers romanesque est donc un univers à part, qui, tout en n'ayant pas à répondre à l'univers réel, très souvent imite et recrée le monde réel:

> Whatever intensity is achieved must be an intensity of the illusion that genuine life has been presented ... to make the imagined picture of reality grow with more than a dim light, requires the artist's finest compositional powers.[55]

On peut se demander pourquoi un écrivain veut ainsi composer, structurer, en quelque sorte falsifier et finir par créer une image du monde réel qui pourtant ne peut jamais passer pour une image fidèle du réel, pas plus, d'ailleurs, que dans le cas de l'autobio-

graphie et bien souvent encore moins. L'expérimentation littéraire qui a commencé avec le nouveau roman est, en partie, née du refus de cette image fidèle d'un réel qui est devenu trop fragmenté, trop décomposé depuis la deuxième guerre mondiale. Plus que jamais, la conscience que toute littérature est, dans une plus ou moins grande mesure, une distortion, s'impose. Tout, dans la littérature, est construit et manipulé. Rien n'est, de propos délibéré, laissé ni à l'inconscient, ni au hasard. Il y existe une chaîne de causalité qui est très improbable à la vie et essentielle au mouvement et à la cohérence du texte. Un texte, en addition à son contenu, est essentiellement une forme, tandis que la vie est tout sauf une forme. Et malgré tout son artifice, ses trucages et son imposture les auteurs continuent à s'en servir pour communiquer à leur public tout ce qu'ils trouvent de passionnant, de troublant, d'intrigant, de malheureux, de fascinant et d'incompréhensible dans la vie, dans leur vie. Et le lecteur, de sa part, dévore les mots illusoires des auteurs, parce qu'il sait que derrière cette illusion et cette imperfection qui est le texte, il trouvera un homme comme lui, qui, comme lui, est en train de se poser des questions et d'essayer de formuler des réponses hypothétiques -- parfois, et bien souvent même, sous forme de nouvelles questions.

> Not everything is simply reflection and illusion. Time, space, consciousness, either crushed together or smashed into fragments, do not result in chaos. They are organized according to the grand laws of the mind which, as a result, take on a new content and a new appearance. They are arranged in an approximation that is closer to life. The whole of this difficult way through chaos and ruins leads us to what we are, to what the world is around us. It enables us not to continue living as strangers in our own lives.[56]

Il faut bien avouer que la grande majorité des lecteurs aussi bien que d'auteurs se tournent vers la littérature dans les buts précisés dans la citation de Maurice Nadeau. Malcolm Bradbury formule une pensée identique quand il dit que:

> Most writers would consider, I think, that they are making verbal approaches to the reader which engage him with a shared reality, and which create in him expectations and values, sympathies and repulsions, appropriate to the comprehension of that reality.[57]

Malgré un certain nombre de textes littéraires de date assez récente grâce auxquels on serait tenté de dire le contraire, l'essentiel de la littérature, c'est toujours et avant tout la communication. Quand un romancier se tourne, à un certain moment de sa vie, vers le projet autobiographique, c'est parce qu'il ressent l'envie de communiquer avec son public d'une façon plus directe, plus intime, qu'il ne le peut à travers ses romans et aussi parce qu'il sent que le temps est venu d'éclaircir le lecteur -- et peut-être lui-même -- quant au dosage autobiographique de son oeuvre romanesque.

Le fait est que chacun des deux genres comporte en soi certaines limitations que nous avons essayé de démontrer dans ce chapitre et que nous recapitulerions ainsi: A l'autobiographie manque la grande liberté de formes, de sujets, de décors, de temps et d'espaces qu' attribue Marthe Robert au roman; elle se voit sans cesse restreinte par sa responsabilité et sa référentialité à la réalité subjective de l'auteur, ce qui l'empêche de donner de la vie une image qui corresponde à sa complexité et à son ambiguïté, et troisièmement, comme le dit Roy Pascal "The autobiographer can neither get inside other people nor outside himself."[58] Le roman,

malgré sa liberté de tout dire et de tout faire, ne peut dénouer les chaînes qui l'imprisonnent à perpétuité dans la sphère de la fiction, ce qui rend ses relations avec le monde réel instables et ce qui crée un écran qui rend l'intimité et l'exactitude impossibles. Ce qui plus est, devant les deux genres, le lecteur a à se méfier, comme nous dit Mandel:

> Fiction alleges that the 'created thing' lives apart from the real experience of its author, that it has its own reality and is not connected to the reality of, for example, the person sitting at the typewriter surrounded by crumpled pages of discarded manuscript. Autobiography does the opposite: it pretends to be the whole life of its author. What I am saying is that while I am reading either autobiography or fiction, I never totally forget that each is a pretense, a construction, an illusion.[59]

Donc, en ce qui concerne la communication entre l'auteur et le lecteur, chacun des genres pris dans sa solitude se montre insuffisant, chacun manquant de ce à quoi l'autre peut légitimement prétendre. En plus, les deux genres succombent aux faiblesses que nous signale Mandel, lesquelles éveillent la méfiance du lecteur. Mais nous proposons que, dès qu'on fait une lecture d'ensemble et de comparaison des romans et de l'autobiographie d'un auteur, cette lecture comparée nous aide à éviter les pièges de simulation, de construction et d'illusion dont parle Mandel; et, ce qui plus est, considérés ensemble, les deux genres nous révèlent une vision de l'auteur, une compréhension de ses préoccupations, de ses idées, de son attitude vis-à-vis du monde, de lui-même et des autres, et une vue à la fois complexe et intime, tour à tour plus ambigue et plus claire. Autrement dit, à travers ce qu'il dit dans l'autobiographie à propos de sa relation avec le réel et de sa vision de

celui-ci, et ce qu'il montre du réel dans et derrière le monde fictif, l'auteur arrive à communiquer le mieux possible au lecteur l'essence de sa pensée, de sa vision et même de sa personne; cette essence qui, sous un autre nom, est le mythe personnel, qui est l'origine de toute création et la création de toute origine, pour emprunter la formule de Marthe Robert.

Ainsi, nous avons établi les grandes lignes selon lesquelles les auteurs procèdent afin de nous raconter leurs expériences d'individus et les problèmes auxquels ils sont obligés de faire face chemin faisant. Mais quel est l'intérêt de ces cas individuels dans l'histoire du monde? Qu'est-ce qu'une vie passée par la littérature a à ajouter à l'histoire, dite objective, de toutes nos vies? Faut-il même mêler la littérature à l'histoire? Dans quelle mesure et dans quels buts? Voici le genre de questions que nous allons nous poser avant de terminer ce chapitre.

Commençons par la question de l'objectivité de l'histoire. Il est vrai que dans chaque livre d'histoire nous retrouverons les mêmes grands événements de l'époque en question. Aucun livre d'histoire (du moins dans le monde occidental) n'osera nier l'existence d'un fait historique connu de tous. Mais chaque auteur d'un livre d'histoire est un homme et donc un être formé par une certaine expérience, une certaine idéologie qui le mènera à interpréter et à présenter les faits d'une façon qui lui est unique et qui n'est jamais tout à fait celle d'un autre. En ceci, comme nous explique Philippe Lejeune, il y a une certaine parenté entre l'autobiographie et l'histoire:

> Nous comprenons toutes choses, en dehors de nous comme en nous-mêmes, à proportion de ce que nous sommes, et selon la mesure de nos dimensions spirituelles. C'est ce que voulait dire Dilthey, l'un des fondateurs de l'historiographie contemporaine lorsqu'il affirmait que l'histoire universelle est une extrapolation de l'autobiographie. L'espace objectif de l'histoire est toujours la projection de l'espace mental de l'historien.[60]

Puisque l'historien ne se donne pas pour tâche de nous raconter son monde, mais notre monde, nous avons tendance à conclure qu'il s'agit de l'histoire objective. Mais cette histoire "objective" est bien obligée de passer d'abord par la subjectivité d'un homme avant de se retrouver dans les pages d'un livre. Abordée de cette façon, l'histoire laisse voir ses points faibles, qui sont d'un côté partagés avec la littérature et de l'autre corrigés par la littérature. L'histoire est ainsi doublement limitée: elle partage avec la littérature une certaine subjectivité mais en même temps, parce qu'elle a des prétensions objectives et universelles, elle a tendance à parler des grands événements et des grands hommes (il y a, bien sûr, des exceptions comme la récente Ecole d'Annales qui aborde l'histoire par le côté des petits événements et de la vie des hommes ordinaires), négligeant ainsi la vie quotidienne de l'époque; comme nous dit Roy Pascal, les autobiographies peuvent ainsi ajouter à l'histoire son côté humain, quotidien, individualisant:

> They are a valuable corrective to historiography, which cannot allow its attention to wander too far from what is common to a people and a period, from general determinants and a general outcome, and must ignore much of what is specific in the individual.[61]

L'autobiographie de Simone de Beauvoir se situe bien dans ce con-

texte: elle nous donne une vision unique de ce qu'a pu être la vie d'une femme-écrivain dans une société que l'histoire nous montre assez indifférente, sinon hostile à cette sorte d'entreprise. Un exemple peut-être encore plus frappant de ce que peut la littérature sous forme de texte autobiographique que l'histoire ne peut pas, c'est un texte tel que L'Aveu d'Artur London, où l'auteur raconte sa propre expérience devant les atrocités d'un système qui par la suite essaie de tout faire pour que l'histoire ne se souvienne pas des faits et encore moins de leurs implications. Dans de tels cas, qui sont loin d'être rares, le seul recours que l'historien a pour rétablir les faits historiques, ce sont ces autobiographies - témoignages.

Mais ce ne sont pas seulement les autobiographies qui ajoutent à la dimension humaine, vivante de l'histoire. Le roman aussi joue son rôle et ceci essentiellement de deux façons. La première, c'est sa capacité de refléter une certaine réalité de son époque en la mettant en mots (qui eux-mêmes sont d'un grand intérêt en ce qu'ils révèlent de l'usage du langage de l'époque) de façon à la conserver pour des générations à venir. Si, par exemple, nous voulons nous instruire à propos de la situation des femmes au moyen-âge, une des façons possibles de commencer serait de consulter les textes littéraires de l'époque — les aïeux du roman moderne — tels que le roman courtois: ce sont là les sources primaires qui apprirent aux historiens sociaux une partie de ce qu'ils savent à propos des moeurs de l'époque. Mais un roman moderne peut remplir exactement la même fonction: il est un des témoins de son époque, il nous donne une des perspectives possibles de cette époque.

Les Mandarins de Simone de Beauvoir, en plus de servir une fonction purement littéraire, sert aussi cette fonction de témoin socio-historique: c'est un des romans qui sont utilisés par les historiens pour apprendre à leurs étudiants l'histoire sociale et intellectuelle de la France contemporaine. La deuxième façon, non moins importante que la première, dont le roman, et la littérature en générale, complémentent l'histoire, c'est qu'elle nous apprend ce que les gens de l'époque lisaient, ce qui dit beaucoup non seulement à propos de leurs goûts mais révèle aussi qui lisait, à qui s'adressait l'auteur, quel était son public social et idéologique et quel était le rôle assigné à l'écrivain dans cette société. Dans Qu'est-ce que la littérature, Sartre nous dit:

> Il faut peu d'années pour qu'un livre devienne un fait social qu'on interroge comme une institution ou qu'on fait entrer comme une chose dans les statistiques; il faut peu de recul pour qu'il se confonde avec l'ameublement d'une époque; avec ses habits, ses chapeaux, ses moyens de transport et son alimentation.[62]

Tzvetan Todorov le seconde, en disant: "...c'est peut-être à travers la littérature que se laissent lire le plus clairement quelques-uns des traits caractéristiques de notre temps."[63] Ainsi tout roman, toute oeuvre littéraire trouve sa place non seulement dans l'histoire littéraire, mais dans l'histoire tout court. L'histoire est d'abord et avant tout faite par les histoires subjectives et individuelles de tous les hommes et c'est parfois par la littérature qu'il faut passer afin de bien situer les hommes avec leurs histoires individuelles dans le plus grand contexte de notre histoire universelle. "En un mot, la littérature est, par essence,

la subjectivité d'une société en révolution permanente.".[64]

Mais si la littérature complémente l'histoire et contribue à avancer non seulement notre compréhension de l'histoire passée mais aussi notre histoire présente, c'est aussi le contraire qui est vrai. Si l'on n'avait pas d'histoire - personnelle ou universelle -- l'on ne pourrait ni écrire ni lire ni romans ni autobiographies. S'il n'y avait pas, à la base et de l'écriture et de la lecture une réalité socio-historique, il n'y aurait ni raison d'écrire, ni raison de lire. La littérature est toujours issue de certaines conditions sociales, psychologiques et philosophiques qui se passent au niveau du monde réel et elle en est le produit. Ce n'est pas par hasard que la littérature engagée, par exemple, eût sa plus grande époque au moment où notre monde occidental connut de grandes difficultés, une énorme crise sociale, politique et économique, des bouleversements collossaux de valeurs et de croyances. Ces moments noirs de l'histoire appellent les hommes à l'action et les écrivains, pour leur part, comprirent ce besoin d'une littérature qui correspondrait à cette réalité de leur monde en transition. C'est à cette époque que Sartre écrivit les mots suivants, qui sont, d'ailleurs, toujours actuels:

> Les auteurs aussi sont historiques... Entre ces hommes qui sont plongés dans une même histoire et qui contribuent pareillement à la faire, un contact historique s'établit par le truchement du livre. Ecriture et lecture sont les deux faces d'un même fait d'histoire et la liberté à laquelle l'écrivain nous convie, ce n'est pas une pure conscience abstraite d'être libre. Elle n'<u>est</u> pas, à proprement parler elle se conquiert dans une situation historique; chaque livre propose une libération concrète à partir d'une aliénation particulière. Aussi y a-t-il en chacun un recours implicite à des institutions, à des moeurs, à certaines

formes d'oppresssion et de conflit, à la sagesse et à la folie du jour, à des passions durables et à des obstinations passagères, à des superstitions et à des conquêtes récentes du bon sens, à des évidences et à des ignorances, à des façons particulières de raisonner, que les sciences ont mises à la mode et qu'on applique dans tous les domaines, à des espoirs, à des craintes, à des habitudes de la sensibilité, de l'imagination et même de la perception, à des moeurs enfin et à des valeurs reçues, à tout un monde que l'auteur et le lecteur ont en commun. C'est ce monde bien connu que l'auteur anime et pénètre de sa liberté, c'est à partir de lui que le lecteur doit opérer sa libération concrète: il est l'aliénation, la situation, l'histoire...[65]

NOTES

[1] Philippe Lejeune, L'Autobiographie en France (Paris: Librairie Armand Colin, 1971), p. 23.

[2] Philippe Lejeune, "Le pacte autobiographique (bis)," Poétique, XIV (novembre 1983), p. 431.

[3] Lecture suggérée par Philippe Lejeune lors d'une conversation le 31.1. 1983, à Paris.

[4] Philippe Lejeune, L'Autobiographie en France, p. 23.

[5] Philippe Lejeune, "Le pacte autobiographique (bis)," p. 426.

[6] Ibid., p. 427.

[7] Georges Gusdorf, "Conditions et limites de l'autobiographie," in Formen der Selbstdarstellung: Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits. ed. Gunther Reichenkron und Erich Haase (Hamburg: Duncker und Humblot, 1956), p. 121.

[8] James Olney, "Introduction", in Autobiography: Essays Theoretical and Critical. Textes réunis et présentés par James Olney (Princeton: Princeton University Press, 1980), p. 24.

[9] Ibid., p. 22.

[10] Philippe Lejeune, L'Autobiographie en France, p. 84.

[11] Georges Gusdorf, "Conditions et limites de l'autobiographie," p. 120.

[12] Ibid., p. 121.

[13] Jean-Paul Sartre, La Nausée (Paris: Editions Gallimard, 1938; Collection Folio Gallimard, 1977), pp. 62-63.

[14] Patricia Mayer Spacks, Imagining a Self (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1976), p. 21.

[15] Entrevue personnelle avec Simone de Beauvoir, le 23 mars 1984.

[16] James Olney, "Some Versions of Memory/Some Versions of Bios: The Ontology of Autobiography," in Autobiography: Essays Theoretical and Critical, p. 244.

17 Georges Gusdorf, "Conditions et limites de l'autobiographie," p. 118.

18 Barrett J. Mandel, "Full of Life Now," in Autobiography: Essays Theoretical and Critical, p. 50.

19 Patricia Mayer Spacks, Imagining a Self, p.19.

20 Roy Pascal, Design and Truth in Autobiography (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1960), p. 182.

21 Georges Gusdorf, "Conditions et limites de l'autobiographie," p. 123.

22 Roy Pascal, Design and Truth in Autobiography, p. 185.

23 Entrevue personnelle avec Simone de Beauvoir, le 23 mars 1984.

24 Philippe Lejeune, L'Autobiographie en France, p. 36.

25 Entrevue personnelle avec Simone de Beauvoir, le 23 mars 1984.

26 Philippe Lejeune, Autobiographie en France, p. 79.

27 James Olney, "Autobiography and the Cultural Moment," p. 24.

28 Georges Gusdorf, "Conditions et limites de l'autobiographie," p. 106.

29 Philippe Lejeune, L'Autobiographie en France, p. 105.

30 Ibid., p. 23.

31 Philippe Lejeune, Le Pacte autobiographique (Paris: Seuil, 1975), pp. 26-27.

32 Nathalie Sarraute, Enfance (Paris: Gallimard, 1983), p. 9.

33 Ibid., p. 9.

34 Alice Schwarzer, Simone de Beauvoir aujourd'hui (Paris: Mercure de France, 1984), p. 23.

35 Entrevue personnelle avec Simone de Beauvoir, le 23 mars 1984.

36 Simone de Beauvoir, La Force des choses I (Paris: Gallimard, 1963; Editions Folio Gallimard, 1981), p. 176.

[37] Ibid., p. 44.

[38] Ibid., p. 58.

[39] Ibid., p. 178.

[40] Ibid., p. 359.

[41] Philippe Lejeune, Le Pacte autobiographique, p. 41.

[42] Ibid., p. 42.

[43] Ibid., p. 42.

[44] Georges May, L'Autobiographie (Paris: Presses Universitaires de France, 1979), p. 187.

[45] Georges Gusdorf, "Conditions et limites de l'autobiographie," p. 123.

[46] Philippe Lejeune, L'Autobiographie en France, p. 53.

[47] Marthe Robert, Roman des origines et origines du roman (Paris: Grasset, 1972; Gallimard 1983), pp. 14-15.

[48] Ibid., p. 15.

[49] Ibid., p. 31.

[50] Ibid., p. 21.

[51] Ibid., p. 33.

[52] Raymond Jean, La Littérature et le réel (Paris: Albin Michel, 1965), p. 17.

[53] Wayne C. Booth, The Rhetoric of Fiction (Chicago: The University of Chicago Press, 1961), p. 60.

[54] Ibid., p. 273.

[55] Ibid., p. 44.

[56] Maurice Nadeau, The French Novel Since the War (London: Methuen and Co. Ltd., 1967), p. 145.

[57] Malcolm Bradbury, "An Approach Through Structure," in Towards a Poetics of Fiction. Textes réunis et présentés par Mark Spilka (Bloomington: Indiana University Press, 1977), p. 8.

[58] Roy Pascal, Design and Truth in Autobiography, p. 177.

[59] Barrett J. Mandel, "Full of Life Now," p. 57.

[60] Philippe Lejeune, L'Autobiographie en France, p. 235.

[61] Roy Pascal, Design and Truth in Autobiography, p. 179.

[62] Jean-Paul Sartre, Qu'est-ce que la littérature (Paris: Gallimard, 1948; Gallimard, 1972), p. 12.

[63] Tzvetan Todorov, "La réflexion sur la littérature dans la France contemporaine", Poétique, n 38 (avril 1979), p. 148.

[64] Jean-Paul Sartre, Qu'est-ce que la littérature, p. 196.

[65] Ibid., pp. 118-119.

CHAPITRE III

UN CAS PARTICULIER:

LE PROJET AUTOBIOGRAPHIQUE DE SIMONE DE BEAUVOIR

> ... écrire une autobiographie, c'est vraiment re-créer des événements qu'on a derrière soi sous forme de souvenirs. Il faut les réanimer, les ressusciter, ce qui exige un travail véritablement créateur ... en fait le passé n'est pas à notre disposition ... si on retourne vers son passé, on aperçoit un immense désert avec de-ci de-là, quelques objets plus ou moins isolés, dispersés: de vagues images dont le sens est souvent obscur. Il s'agit en vérité de construire une histoire du passé, grâce à un travail de logigue et de documentation.[1]

Ainsi Simone de Beauvoir à propos du projet autobiographique lors d'une conférence donnée au Japon, en 1966.

Nous proposons, dans ce troisième chapitre, de faire essentiellement deux choses. Dans la première partie, nous aimerions regarder de plus près le projet autobiographique de Simone de Beauvoir: pourquoi s'y lança-t-elle, comment procéda-t-elle, que voulut-elle dire à travers son autobiographie, dans quelle mesure est-ce un succès ou un échec. Pour ce faire, nous examinerons les prologues et les épilogues de trois des quatre volumes (Mémoires d'une jeune fille rangée n'en ayant pas) en tenant compte de la discussion de la problématique de l'écriture autobiographique du chapitre précédent. Ensuite, nous allons retourner aux réflexions critiques que fit Simone de Beauvoir non seulement à propos de son propre oeuvre, mais à propos aussi du rôle de la littérature dans le monde en général.

Ayant terminé son roman Les Mandarins en 1954, Simone de Beauvoir se tourna vers une autre sorte d'écriture, qu'elle n'interrompit qu'une ou deux fois pendant les années soixante, afin d'écrire son dernier roman, qui connut un succès modéré, Les Belles Images, et ensuite la série de trois longues nouvelles publiées sous le titre La Femme rompue. A part ces deux retours à la fiction (qui ne sont d'ailleurs pas de véritables détours), depuis l'accomplissement des Mandarins, Simone de Beauvoir se consacre largement à une écriture de témoignage. A cette oeuvre de témoignage appartiennent les quatre volumes de témoignage personnel et intime, c'est-à-dire son autobiographie, écrite, avec interruptions, entre 1956 et 1972. A l'origine, Simone de Beauvoir, comme maint écrivain, voulut raconter l'histoire de son enfance. Il faut bien dire que dans notre époque de psychanalyse freudienne et post-freudienne les récits d'enfance intéressent beaucoup et les auteurs et les lecteurs. Mais il y avait une histoire en particulier que Simone de Beauvoir avait, toute sa vie d'écrivain durant, l'envie de mettre en mots. Tout effort pour traduire cette histoire en fiction aboutissait à l'échec et ce n'est que dans Mémoires d'une jeune fille rangée que Simone de Beauvoir réussit enfin à retrouver son amie Zaza, qui avait joué un si grand rôle dans la prise de conscience de la jeune Simone de Beauvoir. Quand, dans La Force des choses, Simone de Beauvoir se plaint des lectrices bourgeoises qui "ont apprécié dans Les Mémoires d'une jeune fille rangée la peinture d'un milieu qu'elles reconnaissent, sans s'intéresser à l'effort qu'elle avait fait pour s'en évader"[2], elle a bien raison de se plaindre, parce que c'est que ces lectrices n'arrivent pas à comprendre le vrai but

de cette autobiographie. Par l'insistance sur l'amitié avec Zaza et sur son destin tragique, Simone de Beauvoir, autobiographe, nous découvre parfaitement sa haine pour le milieu d'où sort la jeune Simone de Beauvoir en même temps qu'elle trace les débuts de son refus des valeurs bourgeoises et de sa révolte contre ces dernières. Ce refus et cette révolte seront au sein de ses actions toute sa vie durant.

Le premier volume donc, plut et plaît toujours. Il entre assez facilement dans la catégorie d'autobiographie classique de l'enfance à la fois par sa forme, assez conventionnelle, et par son contenu. Les lecteurs acceptent facilement les révoltes des jeunes: c'est normal. Les experts, de leur part, trouvèrent tous Les Mémoires d'une jeune fille rangée une oeuvre intéressante, bien écrite. Simone de Beauvoir, pour sa part, éprouva, en écrivant ce premier volume, l'ardent désir de poursuivre ce projet autobiographique.

> Mes vingt premières années, il y a longtemps que je désirais me les raconter; je n'ai jamais oublié les appels que j'adressais, adolescente, à la femme qui allait me résorber en elle, corps et âme: il ne resterait rien de moi, pas même une pincée de cendres; je la conjurais de m'arracher un jour à ce néant où elle m'aurait plongée. Peut-être mes livres n'ont-ils été écrits que pour me permettre d'exaucer cette ancienne prière. ... inutile d'avoir raconté l'histoire de ma vocation d'écrivain si je n'essaie pas de dire comment elle s'est incarnée.[3]

Cette décision de continuer est ce qui la distingue de la masse d'écrivains qui, le récit d'enfance accompli, s'arrêtent au seuil de leur vie d'adulte, n'osant pas toucher à la vie de l'être qui leur est plus proche encore que l'enfant et qui vit dans un monde

devenu, par la prise de conscience du protagoniste, plus réel, plus multi-dimensionnel, plus tangible -- et presque impossible à raconter parce qu'on n'arrive pas à s'en distancer de la même manière qu'on peut se distancer du monde de l'enfant, monde qui, parfois, ressemble plus à un monde de rêve (ou de cauchemar) qu'au monde tel que l'adulte l'aperçoit. Certains préfèrent laisser ce monde de l'être adulte à leur biographe parce qu'ils le trouvent, de leur point de vue d'objet subjectif du monde, indicible. D'autres, dont Simone de Beauvoir, éprouvent le besoin d'essayer de dire leur subjectivité et de transmettre au lecteur le monde tel qu'il est devenu à travers cette subjectivité. L'écriture d'une autobiographie de la vie d'adulte est une oeuvre assez différente de l'écriture de la vie d'enfant. L'enfant est un être inconsciemment égoïste, le monde tourne autour de lui et dans son innocence l'enfant accepte d'être le centre de son univers, qui est d'ailleurs beaucoup plus limité et qui, pour l'enfant, a des frontières assez nettes. Mais la prise de conscience par laquelle passe l'adulte en devenant cet adulte ne lui permet plus ni l'inconscience égoïste de l'enfant ni son innocence vis-à-vis de son univers, dont les frontières éclatent et dont l'unité ordonnée du monde enfantin cède à une profusion et souvent à une confusion de multi-dimensionalités, de possibilités, de choix. En plus, il y a l'intervention de l'autre, des autres, qui, pour l'enfant ont toujours tendance à jouer un rôle secondaire et important uniquement en ce qu'il apporte d'instrumental au développement de l'enfant. Les relations interpersonnelles de l'adulte sont beaucoup plus nuancées, beaucoup plus conscientes que celles de l'enfant. Puisque la notion de l'innocence est, dans notre monde,

étroitement liée à l'enfance, l'auteur qui décrit son enfance sent la protection de cette innocence et sent même l'innocence de ses actes d'enfant et donc se sent plus libre d'en parler. Mais, puisque l'âge adulte est lié avec la notion de perte de l'innocence, l'auteur d'une autobiographie d'âge adulte sait qu'il sera jugé par ses lecteurs, et il se juge lui-même, ce qui parfois rend le récit d'âge adulte plus construit, certainement moins libre et moins complet car il y aura plus d'omissions conscientes pour se protéger et afin de protéger les autres. Ainsi, Simone de Beauvoir nous annonce clairement ses intentions à ce propos dans le prologue à La Force de l'âge:

> Cependant, je dois ... prévenir [les lecteurs] que je n'entends pas leur dire tout. ... si j'ai pu sans gêne, et sans trop d'indiscrétion, mettre à nu mon lointain passé, je n'éprouve pas à l'égard de mon âge adulte le même détachement et je ne dispose pas de la même liberté. ... Je laisserai résolument dans l'ombre beaucoup de choses.[4]

Quand un auteur se décide à mettre sa vie d'adulte en mots, il n'y a, au fond, que deux façons de le faire. On peut faire soit comme Michel Leiris (mais alors il faut être Michel Leiris) et faire de l'autobiographie une espèce de récit de la vie intérieure et parfois assez obscure, ce qui fait appel à un langage assez spécial et qui risque d'être inaccessible aux lecteurs non-initiés, soit on choisit de rester plus au niveau du contact de l'individu avec le monde réel qui l'entoure. Le choix dépend entièrement de ce que l'auteur a pour but de son projet autobiographique. Certes, pour des critiques tels que Philippe Lejeune, le projet autobiographique de Michel Leiris apporte infiniment plus de richesse et de possibilité d'exploration textuelle que le projet de

Simone de Beauvoir. Mais, c'est que le projet de Simone de Beauvoir fut tout autre que celui de Leiris. L'idée qui revient constamment à travers toute l'oeuvre de Simone de Beauvoir, c'est la soif de communiquer avec son public, de partager avec les autres des expériences, des idées, des soucis, des actes dont l'ensemble fait une vie parmi toutes les autres vies qui, ensemble, font l'histoire d'une génération dans le monde.

> ... si un individu s'expose avec sincérité, tout le monde, plus on moins, se trouve mis en jeu. Impossible de faire la lumière sur sa vie sans éclairer, ici ou là, celle des autres. ... L'étude d'un cas particulier renseigne mieux que des réponses abstraites et générales...[5]

Pour Simone de Beauvoir, donc, une partie du projet autobiographique est le désir d'éviter l'abstraction et les généralités en découvrant sa propre vie devant le lecteur comme exemple concret d'une des possibilités de vivre en tant que femme en France à son époque. Ce n'est pas dire 'il faut vivre comme moi', c'est beaucoup plus dire 'voici ma vie telle que je crois l'avoir vécue, si je dis ce que je dis maintenant, c'est que telle fut mon expérience et si j'ai dit ce que j'ai dit, c'est que telle fut la circonstance'. Justification -- certes, quelle autobiographie n'en est pas une?

> Peut-être cet exposé aidera-t-il à dissiper certains des malentendus qui séparent toujours les auteurs de leur public et dont j'ai éprouvé bien souvent le désagrément; un livre ne prend son vrai sens que si l'on sait dans quelle situation, dans quelle perspective et par qui il a été écrit: je voudrais expliquer les miens en parlant aux lecteurs de personne à personne.[6]

C'est encore le désir de contact, de communication et de justification qui est exprimé ici. Mais il y a aussi une autre chose: la création de l'espace autobiographique qui est sans doute aucun une des raisons d'être -- sinon la raison d'être -- de toute cette oeuvre autobiographique. Vivre et écrire: tel est le projet vital de Simone de Beauvoir. C'est la genèse de ce projet vital que le projet autobiographique se donne pour but de retracer pour le lecteur. Si le premier volume indique les sources du projet vital et qu'il prépare le protagoniste pour démarrer sur le chemin désiré, le deuxième est l'histoire de ce démarrage:

> Liberté: pour quoi faire? ... Mon premier mouvement a été de me retrancher derrière mes livres; mais non, ils n'apportent aucune réponse: ce sont eux qui se trouvent en question. J'avais décidé d'écrire, j'ai écrit, d'accord: mais quoi? pourquoi ces livres-là, rien que ceux-là, justement ceux-là?[7]

On ne peut pas être plus clair: les livres n'existent pas sans le contexte du réel, sans le contexte de la vie qui les fit naître. Mais, comme nous decouvrirons dans l'autobiographie, le contraire est aussi vrai: les deux projets sont si étroitement liés dans le cas de Simone de Beauvoir que la vie sans l'écriture perd toute sa plénitude, tout son sens. Ce n'est pas que Simone de Beauvoir n'a vécu, comme un Flaubert, que pour écrire. Nous dirions plutôt qu'elle vit pour vivre pour écrire. Et le sens de tout cela? C'est peut-être justement l'autre partie de la raison d'être de son autobiographie: "Mon existence n'est pas finie, mais déjà elle possède un sens que vraisemblablement l'avenir ne modifiera guère. Lequel?"[8]

Il y a là une question clairement posée. Reste à savoir à qui elle est posée. Certes, elle est posée à son auteur, mais elle est aussi posée à nous les lecteurs. Mais en ce qui nous concerne, c'est une question double. En ce qui concerne Simone de Beauvoir, nous découvrirons avec elle à travers les pages de sa vie une partie de la réponse. Mais si nous avons choisi de lire une autobiographie, et en particulier celle-ci, c'est que nous sommes aussi à la recherche du sens de notre vie et c'est par rapport à l'autre, celle qui nous est présentée dans le livre, que nous dégagerons peu à peu des bouts de réponse à la question que nous nous posons. Cela, pour Simone de Beauvoir, fait partie de la communication.

> Ce compte rendu en tout cas est dénué de toute préoccupation morale. Je me borne à témoigner de ce que ma vie a été. Je ne préjuge rien, sinon que toute vérité peut intéresser et servir.[9]

Il y a deux mots, à la fois clés et énigmes, dont se sert Simone de Beauvoir dans le préface à <u>La Force de l'âge</u>: ce sont les mots <u>sincérité</u> et <u>vérité</u>. Quand on parle de la vérité en rapport avec l'autobiographie, il ne faut jamais oublier le caractère subjectif du projet autobiographique. La vérité autobiographique est rarement la vérité objective (sauf, bien sûr, quand on mentionne certains faits historiques, certains événements bien connus de tous). La vérité autobiographique est plutôt une vérité de situation subjective par laquelle l'auteur se situe, se fait entrer sur la scène du monde qui nous est commun à tous. La vérité autobiographique définit, en quelque sorte, la place que l'auteur se donne dans ce monde et les rapports qu'il a avec ce monde. Quand

Simone de Beauvoir, dans la phrase que nous avons citée plus haut, parle de vérité, c'est bien dans ce contexte-là qu'il faut la comprendre. Quant à la sincérité, Simone de Beauvoir explique bien, dans le dernier paragraphe de La Force de l'âge qui sert d'une sorte d'épilogue, ce que ce mot signifie pour elle, ce qu'il doit signifier pour tout auteur qui a pour but de communiquer:

> ... la sincérité littéraire n'est pas ce qu'on imagine d'ordinaire; il ne s'agit pas de transcrire les émotions, les pensées, qui instant par instant vous traversent, mais d'indiquer les horizons que nous ne touchons pas, que nous apercevons à peine, et qui, pourtant sont là; c'est pourquoi, pour comprendre d'après son oeuvre la personnalité vivante d'un auteur, il faut se donner beaucoup de peine. Quant à lui, la tâche dans laquelle il s'engage est infinie, car chacun de ses livres en dit trop et trop peu. Qu'il se répète et se corrige pendant des dizaines d'années, il ne réussira jamais à capter sur papier, non plus que dans sa chair et son coeur, la réalité innombrable qui l'investit.[10]

Même si elle est en train de parler de ses romans, il faut tenir compte du fait que ce paragraphe forme la conclusion du deuxième tome de son autobiographie. Ce que Simone de Beauvoir dit à propos de la sincérité littéraire tient en ce qui concerne la sincérité autobiographique — ceci est clair, car ce n'est pas par hasard qu'elle a choisi de terminer La Force de l'âge avec ce paragraphe. Les phrases que nous venons de citer sont, certainement, une sorte d'avis au lecteur, par lequel Simone de Beauvoir, autobiographe, lui signale que s'il trouve que le récit ne touche pas assez à la réalité, c'est parce que la réalité est d'abord multiple et ensuite innombrable. C'est la conscience de cette qualité éphémère de la réalité et l'effort pour en approcher, chacun à sa façon, le

plus près possible, tout en la sachant intangible, qui constitue la sincérité littéraire -- et autobiographique. Comme maintes fois, Simone de Beauvoir fait ici le pont entre romans et autobiographie pour créer l'espace autobiographique, pour nous guider -- et nous diriger même -- dans la lecture de son oeuvre.

La toute dernière phrase de la Force de l'âge nous paraît très intéressante en ce qu'elle complète le parallélisme entre l'autobiographie et les romans et entre l'époque où elle écrit les romans dont il est ici question et l'époque actuelle, où elle écrit l'autobiographie qui, elle s'en doute déjà, aura une suite. "Ainsi chaque livre me jeta désormais vers un livre nouveau, parce que le monde s'était dévoilé à moi comme débordant tout ce que j'en pouvais éprouver, connaître et dire."[11] A nous de nous demander si cette phrase ne serait pas aussi, par hasard, un commentaire sur le projet autobiographique.

Dans tous les prologues, mais surtout dans celui de La Force des choses, il est facile de distinguer une volonté de se protéger, de se défendre contre l'oeil sévère du critique. Le thème de la justification revient à maintes reprises: "... un de mes desseins est de dissiper des malentendus...".[12] Si le ton de cette méfiance est plus aigu dans La Force des choses, c'est que dans ce troisième volume, il y a un grand changement. D'abord, comme l'auteur devient plus engagé politiquement, le récit lui aussi reflète cette politisation. Mais ce qui est plus important encore, l'autobiographie devient presque contemporaine de son écriture, et de là, de nouveaux problèmes se posent. Tout au début du prologue à ce troisième volume, Simone de Beauvoir se pose -- et nous pose --

plusieurs questions quant à la possibilité de traiter dans une autobiographie une époque qui appartient presqu'au présent. Elle finit par s'y lancer, mais elle nous prévient d'un certain changement d'attitude, de ton:

> c'est d'un présent imprévu que je rendrai compte: la manière dont au jour le jour l'histoire s'est donnée à moi est une aventure aussi singulière que mon évolution subjective.[13]

Dans Mémoires d'une jeune fille rangée, c'était certainement Simone de Beauvoir, enfant, qui provoquait tout intérêt, qui était le point de mire et de l'auteur, et du lecteur, et de son entourage. Dans La Force de l'âge, la jeune Simone de Beauvoir en train de se frayer son chemin dans le monde suscite toujours et l'intérêt et l'attention de l'auteur et du lecteur, mais elle commence à s'intégrer plus dans le monde qui l'entoure, qui l'accompagne. Dans La Force des choses l'attention et l'intérêt sont beaucoup plus diversifiés, parce que l'auteur ne s'intéresse plus autant au développement de la personnalité de son protagoniste, elle s'intéresse plutôt au monde sur lequel le protagoniste témoigne et le lecteur a forcément tendance à suivre l'auteur qui le guide. Elle le dit, d'ailleurs, très clairement dans le prologue: elle va raconter quelques années dans la vie du monde, des années, une vie et un monde auxquels elle a participé:

> Un communiste, un gaulliste raconteraient autrement ces années, et aussi un manoeuvre, un paysan, un colonel, un musicien. Mais mes opinions, convictions, perspectives, intérêts, engagements sont déclarés: ils font partie du témoignage que je porte à partir d'eux.[14]

Le ton nous est présenté dès le prologue: il sera beaucoup plus politique, plus ouvert sur le monde alentour, et ce monde sera en quelque sorte jugé, parfois très sévèrement, par l'auteur. Ce seront beaucoup plus les choses (comme l'indique le titre) qui seront visées, présentées, examinées que la personne. Il y a une double raison pour ce changement de perspective: d'abord, la personne est maintenant à un âge où le vrai apprentissage est derrière elle; maintenant, il s'agit plutôt de voir les résultats de cet apprentissage sur lequel le lecteur avait porté un témoignage deux volumes durant; et deuxièmement, du point de vue de l'auteur, ce protagoniste est devenu son contemporain, de façon que l'auteur manque du recul nécessaire pour pouvoir tracer le protagoniste comme un être autonome, séparé de la présente réalité de l'auteur.

Quand un auteur parle de son enfance à l'âge de cinquante ans, un des plus grands soucis qu'il a, c'est comment se remettre dans la peau de cet enfant qui cessa d'exister il y a bien longtemps, comment recréer un monde dont il ne connaissait pas la suite à l'époque où il y vivait mais dont la suite est précisément ce qui sépare l'auteur de l'enfant et qui l'empêche, malgré ses efforts les plus sincères, d'abolir les traces de cette suite connue. Par contre, quand un auteur se met à raconter un passé si proche du présent qu'il est presque le présent, il manque à l'auteur précisément cette distance qu'il aurait voulu abolir mais qu'il n'a pas pu abolir dans son récit d'enfance.

Si le ton de <u>La Force des choses</u> diffère du ton des deux volumes précédents, la raison en est donc double: le manque de recul et le changement de focalisation: de la personne en soi à son inter-

action avec les choses; Simone de Beauvoir nous l'annonce dans le prologue: "J'ai voulu que dans ce récit mon sang circule; j'ai voulu m'y jeter, vive encore, et m'y mettre en question avant que toutes les questions se soient éteintes."[15]

Le manque de recul n'est pas un défaut de ce volume dans le sens qu'il permet, précisément, que le sang y circule, et ceci avec une vigueur qui n'est pas égalée dans les volumes précédents. Plus que jamais, c'est l'auteur - narrateur - protagoniste qui parle, c'est elle qui raisonne, qui juge, qui tire des conclusions. Elle se trompe, même parfois à un degré tel que nous nous demandons, nous avec notre recul, comment elle a pu dire cela, comment elle a pu penser cela. Comment put-elle être si brûlante dans ses attaques, si énergique dans ses condamnations, si aigre dans ses commentaires? Si, pour certains, cette vigueur de sentiments et d'émotion, qui parfois prennent le dessus sur la calme raison, apparaissent comme un défaut, pour nous c'est plutôt le contraire: à ses moments les plus piquants, ce livre est chaud de vie. La subjectivité de sa vision, qu'elle ne cache pas "Je suis objective dans la mesure, bien entendu, où mon objectivité m'enveloppe"[16], est ici plus évidente encore que dans les deux volumes précédents, en partie à cause du fait que l'auteur ne bénéficie pas, vu la nature contemporaine de ce récit, de la raison de l'histoire dite objective, que toute personne, avec le temps écoulé, finit par assimiler à sa pensée qui en devient altérée. Dans la mesure où nous prenons le récit de Simone de Beauvoir comme un témoignage personnel sur son époque, et nous croyons que surtout en ce qui concerne ce troisième volume il faut bien le prendre comme tel, le manque de recul sert à le rendre plus

frais, plus franc, plus près du réel de l'époque.

Il faut bien croire que Simone de Beauvoir préfère cette étiquette de témoignage à celle d'oeuvre d'art, car elle prévient tout critique dans le prologue:

> ... je ne prétends pas [que La Force des choses] soit-non plus que le précédent — une oeuvre d'art: ce mot me fait penser à une statue qui s'ennuie dans le jardin d'une villa, c'est un mot de collectionneur, un mot de consommateur et non de créateur.[17]

Entre l'art et la réalité, c'est plutôt à la réalité qu'elle veut toucher. Il faut choisir. Une des justifications pour les longueurs qu'on lui reproche et auxquelles elle tient, parce que, pour elle, elles rapprochent son récit davantage de la réalité qu'elle essaie de traduire en mots, est formulée dans le prologue:

> Non seulement c'est par [les détails qu'on dit triviaux] qu'on sent une époque et une personne en chair et en os: mais, par leur non-signifiance, ils sont dans une histoire vraie la touche même de la vérité; ils n'indiquent rien d'autre qu'eux-mêmes et la seule raison de les relever, c'est qu'ils se trouvaient là: elle suffit.[18]

La raison n'est pas entièrement contre elle: c'est ce qui fait la différence entre témoignage et oeuvre d'art.

Au milieu de ce long troisième volume, Simone de Beauvoir fait une pause pour prendre un peu d'air et pour méditer, dans l'intermède, pendant quelques pages sur son projet. Cet intermède appartient au domaine des prologues et des épilogues et c'est donc la raison pour laquelle nous jugeons juste d'en discuter ici. Par cet intermède, l'auteur nous fait entrevoir le monde réel de tous les jours de l'écrivain en train de travailler, elle nous découvre le

labeur derrière l'oeuvre finale. Cela diffère du vrai texte de l'autobiographie, puisque soudain, on se trouve sur place dans le moment présent de l'auteur en train d'écrire le livre que nous sommes en train de lire. L'auteur s'arrête, et nous avec elle, pour constater, commenter son oeuvre.

> Mon récit exige avant que je puisse poursuivre, une certaine mise au point.
>
> Un défaut des journaux intimes et des autobiographies c'est que, d'ordinaire, 'ce qui va sans dire' n'est pas dit et qu'on manque l'essentiel. J'y tombe, moi aussi. Dans Les Mandarins j'ai échoué à montrer combien le travail de mes héros comptait pour eux; j'espérais ici mieux parler du mien: je me leurrais. Le travail ne se laisse guère décrire: on le fait, c'est tout. De coup, il tient dans ce livre peu de place, alors que dans ma vie il en occupe autant...[19]

Le désir de saisir sa situation réelle dans le monde est ici à son plus haut point. Le récit d'un passé récent ne satisfaisait pas la soif de l'auteur de rendre sa vie en mots; la tentation de démasquer le mécanisme par lequel elle arrive à créer cette oeuvre que nous avons devant nous se trouve ici minutieusement décrit, ce qui n'est pas sans un certain intérêt pour le lecteur. Mais, comme nous le saurons à la fin de cet intermède, il y a aussi une autre raison pour ce petit détour dans le présent. Il y a, chez l'auteur, un désir constant, qui réapparaît ici, de justifier l'ordre chronologique qu'elle choisit pour raconter son histoire. Elle est consciente des défauts de cette méthode, elle sait combien le récit chronologique falsifie la spontanéité de la vie, combien il ajoute un effet de causalité et de logique qui n'est pas présent dans la vie réelle. Elle est gênée par ce décalage entre ce qu'elle veut communiquer et ce qu'elle communique à travers des mots dans leur

ordre réfléchi, consciemment choisi. Elle essaie, et voici en partie le sens de cet intermède, de compenser cette trahison qu'opèrent les mots en leur arrachant, pendant ces quelques pages, le pouvoir qu'ils exercent sur sa vie: c'est aussi pourquoi elle nous entraîne derrière les coulisses, pour qu'on voie comment cela marche, comment cela se fait. Il y a une certaine analogie à faire ici avec la scène du théâtre: si l'on croit trop à ce qu'on voit sur scène, l'on peut rendre la chose créée dans sa propre perspective en se glissant derrière les coulisses, démasquant ainsi la réalité qui se trouve derrière, qui en fait une chose plus totale, plus complète.

> Dans chaque moment se reflètent mon passé, mon corps, mes relations avec autrui, mes entreprises, la société, toute la terre; liées entre elles, et indépendantes, ces réalités parfois se renforcent et s'harmonisent, parfois interfèrent, se contrarient ou se neutralisent. Si la totalité ne demeure pas toujours présente, je ne dis rien d'exact. ... une vie, c'est un drôle d'objet, d'instant en instant translucide et tout entier opaque, que je fabrique moi-même et qui m'est imposé, dont le monde me fournit la substance et qu'il me vole, pulvérisé par les événements, dispersé, brisé, hachuré et qui pourtant garde son unité; ça pèse lourd et c'est inconsistant: cette contradiction favorise les malentendus.[20]

Cette contradiction est aussi à peu près impossible à mettre en mots. Si l'on réussit à peu près dans un paragraphe, on finit par la nier dans celui qui suit. C'est bien l'effet de l'ordre chronologique. Simone de Beauvoir en est consciente, et pourtant, elle ne peut rien contre.

> J'ai tenté de saisir la réalité dans sa diversité et sa fluidité, résumer mon récit en mots définitifs, c'est aussi aberrant que de traduire en prose un bon poème. ... Mais ce qui compte avant tout dans ma vie,

> c'est que le temps coule; ... montrer les transformations, les mûrissements, les irréversibles dégradations des autres et de moi-même, rien ne m'importe davantage. Cela m'oblige à suivre docilement le fil des années.[21]

Pour Simone de Beauvoir, abandonner l'ordre chronologique signifierait donc l'abandon de toute une grande partie de son récit; ce serait falsifier, trahir ce récit d'une autre manière, qui, pour elle, serait encore plus insupportable. Nous savons bien que le récit chronologique n'est pas indispensable à la littérature, mais quand la littérature se veut le porte-parole de la réalité et quand la réalité est conçue par l'auteur dans les termes cités ci-dessus, il est bien difficile d'imaginer un ordre différent du texte — car, de toute façon, un texte a toujours un ordre qui est étranger à la vie. Tout ordre est un artifice et tout ordre trahira, d'une façon ou d'une autre, la réalité qui ne se laisse jamais raconter à fond.

Le fait que l'intermède vient juste après une discussion des Mandarins et que ce roman est plusieurs fois mentionné dans cet intermède signale, encore une fois, ce rapprochement de l'oeuvre autobiographique et de l'oeuvre fictive qui sont liées dans l'esprit de l'auteur et qui sont la double expression de cette réalité qui veut se communiquer. Deux fois, l'auteur trace les similarités du projet autobiographique avec l'oeuvre romanesque, et à deux reprises c'est sa propre réalité qui est derrière, qui est le vrai sujet de discussion. Ainsi, comme l'annonce Simone de Beauvoir, cet intermède sert de mise au point, de récapitulation de certaines idées de base et de soucis quant au rapport de la structure du texte avec son contenu et avec la réalité extratextuelle. Sous une forme ou une autre, ces questions reviennent à chaque moment de mise au point,

dans chaque prologue, dans chaque épilogue. Mais l'idée centrale reste toujours cette même question: comment communiquer aux autres une réalité dont on est à la fois le sujet et l'objet, une réalité qu'on vit et qu'on sent mais qui échappe aux mots par lesquels on essaie de la saisir?

Et cependant, comme elle nous dit dans l'épilogue de La Force des choses, Simone de Beauvoir a une grande foi dans les mots:

> Sans doute les mots, universels, éternels, présence de tous à chacun, sont-ils le seul transcendant que je reconnaisse et qui m'émeuve; ils vibrent dans ma bouche et par eux je communie avec l'humanité. Ils arrachent à l'instant et à sa contingence les larmes, la nuit, la mort même et ils les transfigurent. Peut-être est-ce aujourd'hui mon plus profond désir qu'on répète en silence certains mots que j'aurai liés entre eux.[22]

Elle a sans doute raison: les mots, les textes faits de ces mots, malgré leurs défauts et leurs imperfections sont la manière la plus efficace de communiquer avec les autres, et tout dans la vie de Simone de Beauvoir indique cette immense volonté, ce besoin absolu de la communication.

> Elle [la vie] m'a donné ce que je souhaitais: qu'on aimât mes livres et moi à travers eux; que des gens m'écoutent, et leur rendre service en leur montrant le monde tel que je le voyais.[23]

Mais il y a dans cet épilogue à la Force des choses une espèce de lourdeur, de mécontentement, de déception qu'il est difficile de ne pas remarquer. Sans doute, faut-il tenir compte de l'époque où ces mots furent écrits, époque difficile pour l'auteur parce que le poids du monde lui pesait. Elle nous dit:

> Malgré ce fond de désenchantement, toute idée de mandat, de mission, de salut évanouie, ne sachant plus pour qui, pour quoi j'écris, cette activité m'est plus que jamais nécessaire. Je ne pense plus qu'elle 'justifie', mais sans elle je me sentirais mortellement injustifiée.[24]

Est-ce alors que La Force des choses fut écrit à partir de ce refus, ce dégoût d'un monde, d'une société qui s'obstinent à s'aveugler, à s'ignorer? Est-ce par dégoût du présent, par sa prise de conscience d'une impuissance de l'individu face au monde qui semble s'opposer à lui que l'auteur fait appel aux mots pour lancer une contre-attaque? Il y a, dans ce troisième volume, une passion certaine, mais elle n'est plus celle des deux volumes précédents, c'est une passion qui se métamorphosa en un cri de désenchantement:

> Il y a des jours si beaux qu'on a envie de briller comme le soleil, c'est-à-dire d'éclabousser la terre avec des mots; il y a des heures si noires qu'il ne reste plus d'autre espoir que ce cri qu'on voudrait pousser.[25]

L'auteur fit son apprentissage du monde et elle y trouva "un malheur trop immense pour beaucoup [s'] inquiéter de la place [qu'elle y tient] et des droits [que'elle peut] avoir ou ne pas avoir à l'occuper."[26] Ce sont bien les années décrites dans La Force des choses qui firent cet apprentissage, qui détruisirent l'illusion, qui découvrirent à l'auteur, comme à tous ceux qui voulaient savoir, l'immensité de la bêtise des hommes et de leurs systèmes.

> Je suis complice des privilégiés et compromise par eux: c'est pourquoi j'ai vécu la guerre d'Algérie comme un drame personnel. Quand on habite un monde injuste, inutile d'espérer, par aucun procédé, se puri-

> fier de l'injustice; ce qu'il faudrait, c'est changer le monde et je n'en ai pas le pouvoir. Souffrir de ces contradictions, ça ne sert à rien; les oublier, c'est se mentir.[27]

Ce malheur dont parle Simone de Beauvoir, ce n'est pas un malheur personnel, c'est une chose partagée par le monde entier. Il y a, dans La Force des choses, un certain dosage de récit strictement autobiographique, mais ce qui prédomine, ce qui veut se dire dans ce volume -- et c'est très clair quand on examine l'épilogue -- c'est le portrait d'un monde en détresse tel qu'il a été vécu par Simone de Beauvoir, qui en fut le témoin. Au niveau de la structure, ce texte pose certains problèmes quand on essaie d'appliquer quelques-unes des théories du chapitre précédent. A proprement parler, cette partie de l'autobiographie n'est pas une vraie auto-bio-graphie. L'auteur, comme nous avons déjà mentionné, n'a pas le recul nécessaire pour que le soi^2 puisse viser l'avenir du soi^1 en le transposant en soi^3. C'est peut-être là le plus grand problème de ce volume: ne visant pas l'avenir (qui est le présent de l'auteur qui se confond trop avec le passé dont il n'arrive pas à se distancer), La Force des choses est tourné vers le passé et il s'y fige. C'est ce qui donne cette lourdeur à l'épilogue, qui, lui, par son ton et par son temps décidément orientés vers le passé, confirme cette espèce de huis clos auquel l'auteur condamne son texte. Malgré les protestations de l'auteur à propos de la nécessité de l'ordre chronologique pour fair sentir la marche du temps, il nous semble que dans ce volume, l'ordre chronologique n'était pas indispensable, parce qu'à quelques exceptions près -- d'ordre purement autobiographique -- ce qui fait progresser ce volume, ce n'est pas vraiment le

temps, et ce n'est pas la chronologie que Simone de Beauvoir lie à ce temps, c'est plutôt l'accroissement constant de l'angoisse, du désenchantement, de la perte de foi en l'avenir, des doutes qui mènent le récit jusqu'à l'épilogue, lequel, par la suite, se retourne sur le texte pour en faire un monumental en-soi qui fait douter de ses capacités de pour-soi, de devenir. Si ceci, objectivement, est un défaut du texte, subjectivement, c'est le choix -- bon ou mauvais -- que l'auteur fait pour refléter un certain état d'esprit. Il y a, dans le récit de La Force des choses des épisodes captivants, des moments palpitants de vie et pleins d'esprit, mais l'ensemble du texte nous paraît plutôt inégal, et ceci non seulement à cause de certaines longueurs sur lesquelles Simone de Beauvoir s'explique dans le prologue. L'inégalité dont il est question a plutôt rapport à une certaine ambivalence qui est présente dans l'épilogue, ainsi que dans le récit. Cette ambivalence a, par ailleurs, certainement ses sources dans l'époque — du monde et de sa vie — où se trouve Simone de Beauvoir au moment de l'écriture du texte. A un moment de l'épilogue, Simone de Beauvoir dit:

> ... le pittoresque est mort, les fous ne me semblent plus sacrés, les foules ne m'enivrent plus; la jeunesse, jadis fascinante, je n'y vois plus que le prélude à la maturité. La réalité m'intéresse encore, mais sa présence ne me foudroie plus.[28]

Tableau noir, suivi d'autres tableaux noirs, y compris celui de la vieillesse, qui lui paraît scandaleuse. Tout est fini, rien ne sera plus-sauf le malheur et la mort. Et puis, soudain, un changement — momentané — d'attitude:

> L'écrivain a tout de même la chance d'échapper à la pétrification dans les instants où il écrit. A chaque nouveau livre, je débute. ... Toute page, toute phrase exige une invention fraîche, une décision sans précédent. La création est aventure, elle est jeunesse et liberté.[29]

Et puis, il y a retour à l'âge pesant, aux ténèbres, à l'angoisse. Tout le récit est marqué de ces sauts entre la nuit et la lumière, l'espoir et l'angoisse, la jeunesse et la mort. C'est peut-être la contradiction de la curieuse réalité, mais c'est aussi les humeurs du présent qui coïncident avec l'écriture du texte et qui colorent — parfois trop — le passé qui n'est pas assez enraciné dans le passé. La toute dernière phrase, "...j'ai été flouée."[30] , si souvent discutée par les critiques, mécomprise par un nombre important de lecteurs et de critiques, illustre cette caractéristique, parfois gênante, du texte.

Tout compte fait est le quatrième, et dernier, volume de cette immense oeuvre autobiographique. C'est à la fois la continuation et l'épilogue des trois volumes qui précèdent. Pour cette raison, les points que nous aimerions relever ne se limiteront pas au prologue, qui est très court.

Dans le prologue, Simone de Beauvoir annonce son intention d'organiser ce quatrième tome plutôt d'une façon thématique que chronologique, en s'expliquant encore une fois sur les inconvénients de l'ordre chronologique. Le point central sur lequel elle insiste en arguant contre la chronologie tout en soutenant sa nécessité est le suivant:

> J'ai donc échoué à donner aux heures révolues leur triple dimension... Cependant, je ne pouvais pas

> procéder autrement. Vivre était pour moi une entreprise clairement orientée et pour en rendre compte il me fallait en suivre le cheminement. ... Je n'ai plus l'impression de me diriger vers un but mais seulement de glisser inéluctablement vers ma tombe. Alors il ne m'est plus nécessaire de prendre pour fil conducteur le déroulement du temps...[31]

Nous trouvons donc, dans ce quatrième volume une organisation plutôt thématique, qui n'est, cependant, pas tout à fait indépendante de la chronologie. Le volume est organisé en huit chapitres, dont le premier retrace la vie de l'auteur, étant à la fois un approfondissement et une récapitulation des choses déjà discutées dans les trois volumes précédents; le deuxième chapitre traite des écrits des dix années qui séparent la Force des choses et Tout compte fait; le troisième chapitre aborde les choses lues et les choses vues sur le plan littéraire et artistique; ensuite, du quatrième au dernier chapitre se développent les thèmes des voyages, voyages liés à la politique, à la société, et elle finit avec la politique et la société issues de mai 1968. A partir du quatrième chapitre, la chronologie redevient apparente, malgré ce que l'auteur dit dans le prologue, malgré le manque de sa nécessité. En fait, ces derniers cinq chapitres ont progressivement moins à voir avec une autobiographie et beaucoup plus à voir avec une sorte de réflexion sur l'état des choses dans le monde, réflexion faite par un auteur dont la vision et le commentaire ont une valeur certaine en tant que témoignage d'une époque historique très mouvementée. C'est la suite sur un ton déjà évident dans la deuxième partie de La Force des choses et dont nous avons discuté déjà les défauts et les points d'intérêt.

Donc, il nous reste les trois premiers chapitres, dont seul le premier offre un certain intérêt si on reste au niveau strictement autobiographique, les deux chapitres suivants étant des sortes de comptes rendus de choses lues et vues. C'est donc surtout certains points discutés au cours du premier chapitre que nous aimerions inclure dans notre discussion, car il s'y trouve des méditations intéressantes sur les rapports de la vie avec l'écriture et sur le sens du projet autobiographique de Simone de Beauvoir. C'est en forme de question tout au début de ce premier chapitre que Simone de Beauvoir révèle, en partie, le sens de son projet autobiographique: "Ma vie: familière et lointaine, elle me définit et je lui suis extérieure. Qu'est - ce au juste que ce bizarre objet"?[32] C'est, en d'autres mots, la formulation du problème des soi multiples avec leurs vies multiples et unifiées à la fois, problème discuté dans notre chapitre précédent. C'est le soi^2 qui est défini par son rapport à la fois de familiarité et d'étrangeté avec la vie du soi^1 et qui en parle. Plus loin, l'auteur reprend le même thème encore une fois:

> ... une vie est aussi une réalité finie. Elle a un centre d'intériorisation, un <u>je</u> qui à travers tous les moments se pose comme identique. Elle s'inscrit dans une certaine durée, elle a un début, un terme, elle se déroule en des lieux déterminés, gardant toujours ses mêmes racines, se constituant un immuable passé dont l'ouverture sur l'avenir est limitée. On ne peut pas saisir et cerner une vie comme on cerne et saisit une chose puisque c'est, selon le mot de Sartre, une 'totalité détotalisée' et que par conséquent, elle n'<u>est</u> pas.[33]

Ce "je" dont il est question ici, c'est le soi^1, qui est l'instrument qui unifie tous les moments pour en faire la vie^1. Mais ce

soi[1] est glissant, parce qu'il fait partie du soi[2] sans pourtant être identique à lui. Le soi[1] est incapable de regarder, de témoigner du déroulement de sa propre vie, parce qu'il ne peut pas être dedans et dehors à la fois. Le soi[2], au contraire, prétend à une position qui le rendrait capable d'être dehors et dedans à la fois, mais cette position est, en réalité, une sorte de mirage que l'autobiographe doit, à chaque moment, vouloir atteindre tout en la sachant hors de sa portée, car en parlant de sa vie, l'auteur s'en trouve exclu, tout en se visant. C'est donc ce passage du passé au présent qui est insaisissable, qui détotalise la totalité, pour ainsi dire, car le présent ne peut jamais être. Ainsi, quand on dit que le sens de l'autobiographie se trouve dans cette question posée par Simone de Beauvoir, c'est précisément parce que cette question est le coeurmême de l'autobiographie; pour qu'il y ait autobiographie, cette question doit être posée, et le récit, dans tous ses éléments ainsi que dans sa totalité doit sans cesse s'adresser à cette question qui représente pour l'auteur le défi de briser les frontières qui séparent son présent de son passé. Jusqu'à Tout compte fait, Simone de Beauvoir n'arrive pas vraiment à relever ce défi, parce que pour relever le défi, il faut sortir des contraintes temporelles que Simone de Beauvoir s'impose par l'ordre chronologique. Dans le premier chapitre de Tout compte fait, où la chronologie passe au second plan, Simone de Beauvoir arrive mieux à se situer par rapport à son passé et donc arrive plus près du défi qu'elle s'était posé, en tant qu'autobiographe.

Et pourtant, on sent même dans ce premier chapitre du quatrième volume que le récit que l'auteur fait ici n'aurait point

été possible sans qu'elle écrive d'abord les trois volumes précédents. La volonté de se situer, moment par moment, dans le monde, de ressaisir, événement par événement, les images du passé, est trop enracinée en elle. Il ne lui suffit pas de chercher à découvrir comment elle est devenue elle, il semble lui falloir en même temps suivre, tableau par tableau, la galerie de son passé, dans tous ses aspects. Il y a donc en fait deux projets, qui se réconcilient difficilement. "Au fur et à mesure que le présent s'affirme, les moments antérieurs s'engouffrent dans la nuit. Emportés vers l'avenir, on a rarement le loisir de se retourner en arrière".[34]

Ce désir de retourner en arrière est loin d'être inexistant dans l'autobiographie de Simone de Beauvoir. Mais ce n'est pas un désir né du simple plaisir de regarder son passé comme on regarde les photographies. C'est beaucoup plus un désir de transmettre, de communiquer au lecteur la situation vécue dans le passé par le protagoniste. Simone de Beauvoir, toujours consciente, toujours tournée vers le monde qui l'entoure, n'arrive pas, parce qu'elle ne le veut pas, à se dégager de la suite chronologique de ce monde extérieur dans lequel elle vécut.

> Je résume en moi l'héritage terrestre et l'état de l'univers en cet instant. Tout bon biographe sait que pour faire connaître son héros il doit d'abord évoquer l'époque, la civilisation, la société à laquelle celui-ci appartient.[35]

Dans ces deux phrases Simone de Beauvoir révèle un point d'une extrême importance: son attitude vis-à-vis de son projet autobiographique. Elle se voit non seulement comme autobiographe, mais en même temps comme biographe subjectif de sa propre vie. Les deux

rôles ne sont pas pareils et ils expliquent la dualité du projet. Il y a, à travers les quatre volumes, une sorte de vision et de but double: l'un du côté du vrai autobiographe qui vise son présent dans le récit de son passé et l'autre du biographe qui suit le cours du passé pour sa propre valeur, ce qui explique la nécessité de l'ordre chronologique, aussi bien, d'ailleurs, que les défauts en ce qui concerne le projet purement autobiographique, tel que défini dans notre chapitre précédent.

Mais s'il y a défaut dans l'autobiographie dans ce sens-là, ce défaut sert à accentuer davantage l'importance de l'espace autobiographique dans les romans de Simone de Beauvoir, parce que c'est à travers ses romans que la vraie autobiographie se complète et l'oeuvre autobiographique sert de guide à la lecture des romans. La personne psychologique se révèle plus librement dans les romans, parce que dans l'autobiographie, de son côté de biographie, l'auteur donne le dessus à sa situation historique, obscurcissant ainsi certains aspects de sa vie intérieure, psychologique qui, dans une stricte autobiographie, devrait assumer le rôle qu'assume la situation historique dans l'oeuvre autobiographique de Simone de Beauvoir.

> Construire une image de moi-même: cette vaine et d'ailleurs impossible entreprise ne m'intéresse pas. Ce que je souhaiterais c'est me faire une idée de ma situation dans le monde. ...il faudrait d'abord savoir ce que représente historiquement le moment que je suis en train de vivre. ...le sens de mon époque est incertain pour moi et cela contribue à obscurcir celui de mon existence individuelle.[36]

Tout, pour Simone de Beauvoir, se situe par rapport à l'histoire

collective. Nous sommes loin de vouloir critiquer cette attitude, mais il nous semble très important de la constater, car c'est la clé pour la compréhension du projet autobiographique de Simone de Beauvoir. Quant à l'image que Simone de Beauvoir dit ne pas vouloir construire, cette image nous semble inévitable, car chaque autobiographe ne peut faire autrement que de projeter une certaine image de lui-même devant son public, et devant lui-même. Il est impossible de faire autrement. L'image que Simone de Beauvoir projette d'elle-même, c'est l'image de quelqu'un qui ne peut vivre autrement que comme membre lucide de la communauté humaine, qui se définit par rapport à cette communauté et par rapport à son histoire. Dans notre époque de désintérêt abondant, de désengagement continuel et de repli sur soi trop évident, l'autobiographie de Simone de Beauvoir, malgré ses défauts d'ordre littéraire, nous présente un témoignage de toute première importance sur une époque où une femme a pris le chemin jusqu'alors réservé presque exclusivement aux hommes. Si parfois, dans son autobiographie, Simone de Beauvoir paraît être trop sur la défensive, il ne faut pas oublier qui l'y mit. Si, pour certains, elle a trop mis l'accent sur sa situation historique, il faut se rappeler qu'on est en train de lire le récit de la vie d'une intellectuelle hautement engagée dans les événements de son époque et dont la situation fut exceptionnelle. Si aujourd'hui les femmes prennent conscience de leur situation et avancent dans le monde masculin, c'est en partie grâce aux femmes comme Simone de Beauvoir que cela est possible et le récit qu'elle choisit de faire de sa vie se place parfaitement dans ce contexte historique et correspond exactement à son désir de communiquer aux

autres le goût de son existence dans un monde toujours trop imparfait pour qu'on se taise -- surtout si on est femme. Je n'ai pas été une virtuose de l'écriture. Je n'ai pas, comme Virginia Woolf, Proust, Joyce, ressuscité le chatoiement des sensations et capté dans des mots le monde extérieur. Mais tel n'était pas mon dessein.

> Je voulais me faire exister pour les autres en leur communiquant, de la manière la plus directe, le goût de ma propre vie: j'y ai à peu près réussi.[37]

Dans la biographie qu'il écrivit sur Simone de Beauvoir, intitulée Simone de Beauvoir ou l'entreprise de vivre, Francis Jeanson relève un point qu'il nous semble essentiel de répéter avant de détourner notre attention du projet autobiographique. Il nous paraît que Jeanson saisit l'essence de l'oeuvre autobiographique de Simone de Beauvoir en affirmant que:

> ...c'est qu'elle nous raconte d'un bout à l'autre l'histoire d'une contradiction vécue, -- de cette découverte progressive toujours recommencée mais chaque fois approfondie: qu'il faut vouloir 'être tout' et savoir qu'on n'est rien.[38]

Dans le deuxième chapitre de Tout compte fait, Simone de Beauvoir tourne son attention vers sa relation avec la littérature, vers ses idées à propos de ce qu'est, pour elle, la fonction, les buts de l'expression littéraire. Avant de terminer notre chapitre, nous aimerions relever quelques-uns des traits essentiels de la pensée de Simone de Beauvoir à propos de ce qu'est la littérature, en faisant attention à la place que l'espace autobiographique tient dans ce contexte. Certains auteurs tiennent rigoureusement à l'affirmation qu'un texte écrit existe indépendamment de la vie de

son auteur, notion qui est rejetée par Simone de Beauvoir avec autant de vigueur qu'elle est soutenue par d'autres. Dans La Force des choses, Simone de Beauvoir dit:

> J'ai relu d'un bout à l'autre L'Invitée et noté ce que j'en pensais. J'y retrouve presque mot à mot des choses que je dis dans mes Mémoires et d'autres qui sont revenues dans Les Mandarins. Oui -- ce n'est pas décourageant d'ailleurs -- on n'écrit jamais que ses livres.[39]

Dans Tout compte fait, cet aspect autobiographique de toute littérature est réaffirmé:

> Qu'il s'agisse d'un roman, d'une autobiographie, d'un essai, d'un ouvrage d'histoire, de n'importe quoi, l'écrivain cherche à établir une communication avec autrui à partir de la singularité de son expérience vécue; son oeuvre doit manifester son existence et porter sa marque et c'est par son style, son ton, le rythme de son récit qu'il la lui imprime.[40]

Dans un entretien avec Pierre Viansson - Ponté publié dans Le Monde en 1978, Simone de Beauvoir dit ce qui suit:

> ...tout en pensant que la littérature doit être engagée, je ne pense pas qu'elle doive être militante parce qu'alors on arrive au réalisme socialiste, à des héros positifs, à des mensonges. J'ai toujours essayé dans mes livres de me tenir près de la vie réelle.[41]

Dans chacune de ces trois citations, l'élément autobiographique, le rapport entre la littérature, dans toutes ses formes, et la vie réelle tient une place de toute première importance. Pour Simone de Beauvoir une des fonctions fondamentales de la littérature, c'est la communication. La littérature, pour elle, est un instrument -- le meilleur -- qui permet de propager non seulement les idées mais qui se

donne pour tâche de communiquer une certaine façon d'apercevoir la réalité qui nous entoure, qui est celle d'un être humain vivant dans la communauté de tous les êtres humains. Pour qu'un écrivain soit capable de cette communication, il doit, forcément, puiser son récit dans sa propre expérience d'homme parmi les hommes. Ce que cette prédominance du souci de communiquer implique c'est l'engagement dont parle Simone de Beauvoir dans la troisième citation. Puisque, pour elle, la littérature est, et doit rester, basée solidement dans la vie reélle, et puisque sa fonction est de s'engager pour et dans la vie des hommes, la seule manière d'écrire possible, selon Simone de Beauvoir, c'est justement à partir de ce fond autobiographique, car l'on ne connaît la vie qu'à travers sa propre expérience de celle-ci.

L'accent, chez Simone de Beauvoir, est toujours mis sur l'humain et sur la nécessité de partager et de sauvegarder l'élément humain de notre monde:

> Sauvegarder contre les technocraties et contre les bureaucraties ce qu'il y a d'humain dans l'homme, livrer le monde dans sa dimension numaine, c'est-à-dire en tant qu'il se dévoile à des individus à la fois liés entre eux et séparés, je crois que c'est la tâche de la littérature et ce qui la rend irremplaçable.[42]

Pour Simone de Beauvoir, la littérature ne pourrait jamais exister indépendamment de la vie, puisqu'elle trouve ses sources dans la vie, à laquelle elle emprunte les situations qu'elle met en scène au niveau de l'écrit. Le nombre des situations possibles et la quantité de façons de voir, de combiner, de mettre en scène ces situations sont, bien sûr, infinis. Chaque auteur a sa façon de présenter son choix de situations, chaque auteur essaie de présenter

sa specificité, sa vision individuelle et unique dans ce qu'il écrit. Simone de Beauvoir, à sa façon, qui lui est propre et unique, essaie, à travers son écriture, de présenter aux lecteurs une expérience vitale qui est à la fois unique et universelle. Pour ce faire, il lui a fallu s'exprimer sur plusieurs niveaux, afin de rendre le mieux possible et le plus totalement possible ces expériences. Dans le chapitre suivant, nous allons examiner comment, en exprimant une situation sur le mode romanesque d'une part, et sur le mode autobiographique d'autre part, Simone de Beauvoir rend plus complètement cette situation et lui donne plus de complexité.

NOTES

[1] Simone de Beauvoir, "Mon expérience d'écrivain," Conférence donnée au Japon, le 11 octobre 1966, in Claude Francis, Les Ecrits de Simone de Beauvoir (Paris: Gallimard, 1979), p. 451.

[2] Simone de Beauvoir, La Force des choses II (Paris: Gallimard, 1963; Editions Folio, 1981), p. 497.

[3] Simone de Beauvoir, La Force de l'âge (Paris: Gallimard, 1960; Editions Folio, 1982), pp. 9-10.

[4] Ibid., pp. 10-11.

[5] Ibid., p. 10.

[6] Ibid., p. 10.

[7] Ibid., pp. 9-10.

[8] Ibid., p. 10.

[9] Ibid., p. 11.

[10] Ibid., pp. 694-695.

[11] Ibid., p. 695.

[12] Simone de Beauvoir, La Force des choses I (Paris: Gallimard, 1963; Editions Folio, 1981), p. 8.

[13] Ibid., p. 8.

[14] Ibid., p. 10.

[15] Ibid., p. 7.

[16] Ibid., p. 10.

[17] Ibid., p. 8.

[18] Ibid., p. 9.

[19] Ibid., p. 373.

[20] Ibid., pp. 376-377.

[21] Ibid., pp. 377-378.

[22] Simone de Beauvoir, La Force des choses II, p. 498.

[23] Ibid., p. 496.

[24] Ibid., p. 498.

[25] Ibid., p. 498.

[26] Ibid., p. 498.

[27] Ibid., p. 501.

[28] Ibid., p. 502.

[29] Ibid., p. 504.

[30] Ibid., p. 508.

[31] Simone de Beauvoir, Tout compte fait (Paris: Gallimard, 1972; Edition Folio, 1982), p. 10.

[32] Ibid., p. 12.

[33] Ibid., p. 12.

[34] Ibid., p. 50.

[35] Ibid., p. 12.

[36] Ibid., pp. 58-59.

[37] Ibid., p. 634.

[38] Francis Jeanson, Simone de Beauvoir ou l'Enterprise de vivre (Paris: Seuil, 1966), pp. 235-236.

[39] Simone de Beauvoir, La Force des choses II, p. 187.

[40] Simone de Beauvoir, Tout compte fait, p. 163.

[41] dans Les Ecrits de Simone de Beauvoir. Textes réunis et présentés par Claude Francis (Paris: Gallimard, 1979), p. 591.

[42] Simone de Beauvoir, Que peut la littérature. Textes réunis et présentés par Yves Buin (Paris: L'Inédit 10/18, 1965), p. 92.

CHAPITRE IV

LE TEXTE ROMANESQUE DANS LE CADRE DE L'ESPACE AUTOBIOGRAPHIQUE CHEZ SIMONE DE BEAUVOIR

> Si je compare le roman à l'autobiographie je lui trouve un premier avantage qui me saute aux yeux: quand j'écris mes Mémoires, je parle de ma vie; mais celle-ci n'est qu'un objet du monde; le monde le déborde de loin; par la connaissance, la sympathie, l'action commune, l'imagination, je participe à une quantité de vies qui ne sont pas la mienne et il y a un très grand nombre de choses qui appartiennent à mon expérience, sans constituer ma vie même J'ai l'avantage, lorsque j'écris une fiction, de pouvoir parler de tout ce qui entoure ma vie, mais qui n'est pas elle: des personnages que j'ai rencontrés qui m'ont intéresée, avec qui j'ai sympathisé, dont les problèmes m'ont passionnée; je peux essayer de les recréer; je peux essayer de viser à l'universel, à partir d'une autre singularité, que celle de ma propre vie.[1]

Ayant, dans le chapitre précédent, examiné l'attitude de Simone de Beauvoir vis-à-vis du projet autobiographique, nous allons maintenant tourner notre attention vers son projet romanesque et ensuite, en le comparant avec le projet autobiographique, nous allons essayer de tirer certaines conclusions à propos du fonctionnement de l'oeuvre romanesque dans l'espace autobiographique tel que créé par l'existence de l'oeuvre autobiographique. Les deux oeuvres que nous avons choisies pour ce faire sont Les Mandarins, roman publié en 1954, et le troisième tome de l'oeuvre autobiographique, La Force des choses, qui fut publié en 1963.

Le souci du réel, cette attitude de notre auteur qui fait que dans son oeuvre autobiographique elle essaie, à tout moment, de

rendre le goût du vécu à travers ses mots malgré les difficultés que cela entraîne, malgré ce barrage que les mots s'entêtent à créer entre le vécu et le lu, c'est un souci qui, dans une oeuvre telle que Les Mandarins, est tout aussi présent que dans l'oeuvre autobiographique. Ce n'est pas par manque d'imagination de la part de l'auteur que la réalité vécue garde sa prééminence dans son oeuvre romanesque, car pour Simone de Beauvoir le sens de toute écriture, qu'elle soit autobiographique ou romanesque, n'a de valeur que si elle communique au lecteur ce goût du réel, du vécu, du possible dans l'expérience humaine.

> S'il [l'écrivain] veut convaincre, il lui faut, non pas copier le monde réel comme le voulaient les naturalistes, mais cependant prendre appui sur lui; il faut en suggérer la présence de manière que la fiction, fût-elle héroïque, poétique, fantastique même, se déroule sur fond de monde. C'est pourquoi l'intrigue cherchera à imiter la contingence des événements vécus, le langage imitera les hésitations, les incohérences du langage parlé, les conduites et les sentiments des héros reposeront sur des bases psychologiques; chez Kafka aussi bien que chez Stendhal, chez Poe comme chez Dostoïevski, on rencontre ce souci de naturel. Il faut qu'au cours des histoires les plus exceptionnelles, nous nous sentions encore plongés dans ce monde quotidien, sinon elles nous semblent gratuites, elles ne nous touchent pas.[2]

On peut être ou ne pas être d'accord avec cette manière de voir la tâche de l'écrivain. Ce qui nous intéresse ici, c'est le fait que tel est le point de vue de notre auteur, telle est l'attitude qui gouverne son approche de l'écriture de ses romans. Ce dont il faut surtout tenir compte chez Simone de Beauvoir, c'est de son refus catégorique d'une histoire gratuite, dont le but serait de distraire le lecteur, de l'emmener hors de son monde au lieu de le

plonger dedans. Cette insistance sur les liens entre le monde quotidien et le monde romanesque témoigne de l'aspect social -- ou sociologique même -- qui, pour Simone de Beauvoir, fait partie intégrante de l'écriture romanesque.

Autant que dans son oeuvre autobiographique, c'est l'être humain et sa vie dans la communauté des hommes qui restent le vrai sujet de chacun de ses romans.

> "...s'il fallait définir la philosophie de Simone de Beauvoir, je dirais que c'est celle d'une épluche-use. Elle épluche, tranquillement, les pelures d'oignon du monde, les unes après les autres; avec ce couteau de ménage qu'on appelle, dans nos cuisines, le couteau 'économe', parce qu'il parvient à faire des pelures toutes fines. ... Simone de Beauvoir à, au plus haut point, le sens des multiples peaux qui nous constituent...[3]

Si, dans son autobiographie, Simone de Beauvoir se sent limitée par une vision restrictive où l'autre reste opaque au regard du "je", elle profite de la liberté du roman pour se glisser dans la peau d'un -- ou des -- autres, pour devenir multiple, pour explorer les possibilités d'une vision plurielle de -- toujours -- la même réalité qui l'obsède dans son écriture autobiographique. Comme nous dit Catherine Clément, elle "épluche... les pelures d'oignon du monde", de son monde, et du nôtre. Pour cette raison, le monde qu'elle nous présente dans ses romans reste largement le même que son monde autobiographique, c'est la toile, la scène qui sert de base à toute son écriture, cela ne peut pas être autrement, car le sens de son écriture, c'est le désir de comprendre, de déchiffrer, d'éplucher les pelures de réalité de ce monde. Voilà pourquoi on n'a pas tort de dire que ses romans sont autobiographiques, car,

comme dit Alice Schwarzer, "Ses Mémoires retracent et reflètent sa vie.... Mais ses romans... en sont parfois plus proches encore."[4].

Que veut dire 'roman autobiographique' pour Simone de Beauvoir? Comme nous allons voir plus tard dans ce chapitre, l'importance de l'espace autobiographique créé par l'existence de l'oeuvre autobiographique se trouve, en partie, en ce qu'il nous aide à définir le roman autobiographique, ses limites, ses frontières, ses rapports avec la réalité telle que vécue par son auteur. Le caractère autobiographique des romans de Simone de Beauvoir consiste surtout en ce qu'elle a tendance à choisir comme sujet de ses romans des thèmes qui la préoccupent dans sa vie au moment où elle se met à écrire. Plus précisément encore, ce sont les choses, les événements de sa vie qui la décident à se mettre au travail sur tel ou tel sujet et qui déterminent le mode d'expression dont elle va se servir.

> ... en 1946 je me demandai: 'A présent, qu'écrire?', je songeai à parler de moi et non de mon époque: je ne la mettais pas en question. Et puis, tandis que je travaillais ou Deuxième Sexe, les choses autour de moi changèrent. Le triomphe du Bien sur le Mal cessa d'aller de soi: il paraissait même rudement compromis. De l'azur collectif, j'avais chu avec beaucoup d'autres dans la poussière terrestre: le sol était jonché d'illusions brisées. Comme autrefois, dérangeant ma vie privée, l'échec avait suscité L'Invitée, il me donna du recul par rapport à ma récente expérience et le désir de la sauver avec des mots: il me devint possible et nécessaire de la couler dans un livre.[5]

Ce livre fut Les Mandarins, qui est l'étude, justement, de cette progression de l'exaltation de 1944 aux illusions brisées de l'après-guerre. La lecture de La Force des choses nous découvre jusqu'à quel point le fond de ce roman est autobiographique: des

situations, des sentiments, des événements mondiaux aussi bien que ceux appartenant à la vie de tous les jours mis en scène dans Les Mandarins retrouvent leur place dans l'autobiographie parce qu'ils furent vécus par l'auteur en personne. Mais en même temps que cet espace autobiographique créé par l'autobiographie nous dévoile les parallèles entre le vécu et le romanesque, il désigne aussi les limites que le lecteur ne peut pas dépasser en ce qui concerne les analogies à faire et à éviter entre le vécu et le romanesque. Nous avons, par exemple, le droit de voir en Nelson Algren le modèle vivant du personnage romanesque, Lewis, "Lewis est celui qui se rapproche le plus d'un modèle vivant."[6] Nous n'avons pas, cependant, le droit de considérer comme égaux Lewis et Algren, "j'ai utilisé Algren pour inventer un personnage qui doit exister sans référence au monde des vivants."[7] Nous avons encore moins le droit d'associer d'autres personnages (Dubreuilh, Perron, Anne) des Mandarins avec des vivants (Sartre, Camus, Simone de Beauvoir), comme le firent maints critiques.[8] Il n'y a, d'ailleurs, aucun intérêt à le faire. Dans la mesure où nous savons que Simone de Beauvoir s'inspire abondamment de son propre vécu pour écrire Les Mandarins, il est évident que les personnages qui prennent vie dans son roman vont emprunter certains traits aux personnes vivantes qui font partie du vécu de l'auteur. Mais plus que d'aucun autre être réel, c'est de l'auteur lui-même que ses personnages tirent leur vie, car "peu importe dans quelle mesure et de quelle manière la fiction s'inspire au donné: elle ne s'édifie qu'en le pulvérisant pour le faire renaître à une autre existence."[9] Que ce soit Simone de Beauvoir ou n'importe quel autre auteur, c'est l'auteur qui

est cet agent qui pulvérise le réellement vécu et qui lui trouve d'autres dimensions, d'autres combinaisons, d'autres espaces -- ceux du monde romanesque -- qui, chez certains auteurs, s'éloigne de son modèle -- le vécu -- à un tel degré que ce premier devient méconnaissable. Simone de Beauvoir appartient à une autre espèce d'écrivain, elle fait partie de "cette lignée très française de romanciers réalistes pour qui le réalisme serait impossible s'il ne partait pas d'une réalité événementielle..."[10]

Pour Simone de Beauvoir, le réel a sa place de privilégié dans le fictif. C'est la précondition même pour que le fictif, le romanesque puisse exister. Reste à identifier d'abord, ce que c'est que le réel pour Simone de Beauvoir, et ensuite quels sont le rôle, l'importance du texte fictif dans l'esprit d'un écrivain pour qui le réel est toujours visé à travers le fictif. Le réel, pour Simone de Beauvoir, coïncide étroitement avec le vécu, qui n'est qu'en partie le strictement autobiographique. L'expérience autobiographique n'est pour l'auteur, que cette partie de la vie vécue passé à travers le conscient du "je" autobiographique. Seulement, le vécu du "je" autobiographique touche à énormément d'autres vécus des autres que ce "je" rencontre sur son chemin à travers la vie. Quelques-unes de ces vies des autres sont intimement liées à la vie du "je" autobiographique, ce qui permet à l'auteur de les inclure dans son propre récit autobiographique. Mais ce sont toujours des vies vues de l'extérieur, qui restent opaques dans un récit autobiographique, d'où cette vision subjective, partiale et partielle du réel dans tout récit de ce genre. Mais qu'est-ce que le réel? Sans prétendre fournir la définition définitive du concept du réel -- ce qui est,

d'ailleurs, impossible -- nous allons néanmoins essayer de formuler une définition de ce que le réel signifie dans le monde beauvoirien. Pour un auteur tel que Simone de Beauvoir, le réel, c'est l'ensemble des relations interpersonnelles, c'est l'être humain face à l'autre, face à lui-même, face à la fois à sa solitude et à sa qualité d'autre dans les yeux d'un autre; c'est aussi l'individu responsable non seulement de sa propre vie mais aussi de la vie de la collectivité humaine, car les actes d'un individu ne se limitent jamais à sa propre personne. Le réel, c'est l'existant qui cherche à communiquer avec le monde des existants, c'est l'ensemble de la communauté humaine face à elle-même. L'essence du réel, pour Simone de Beauvoir, c'est le monde des hommes, dans toute sa complexité, toute son incertitude, toute sa mobilité. En l'absence d'une force supérieure, le réel, ce n'est rien d'autre que cette vie créée et vécue par chacun de nous dans le cadre de la société humaine, qui, elle, n'est rien sinon l'expression de l'ensemble de toutes les vies qui la composent.

L'autobiographie ne peut jamais saisir toutes les implications, tout le sens ni du vécu collectif, ni même de sa propre vie comme un des éléments de l'ensemble de la réalité humaine. L'autobiographe n'arrive ni à se séparer complètement de lui-même, ni à se multiplier et donc, il ne peut que raconter sa propre histoire, telle que vécue, revue et ressouvenue par lui-même. Le récit autopiographique reste au niveau d'une expérience singulière, qui est à la recherche de son propre sens dans le contexte du réel sans jamais pouvoir vraiment fournir ce sens, parce que le "je" reste aveugle, inconscient du regard de l'autre. (Le soi[2] ne peut pas

agir dans le véritable rôle de l'autre, parce que, en ce faisant, il anéantirait le soi[1].)

En écrivant Les Mandarins, donc un roman, Simone de Beauvoir a trouvé la forme qui lui convenait pour exposer les problèmes du monde réel qui la préoccupaient et dont elle cherchait le sens.

> ...l'avantage d'un roman [c'est qu'] on peut exposer deux points de vue opposés, les maintenant en équilibre dans cet ensemble silencieux qu'est le roman achevé; celui-ci ne dit ni 'agissez', ni 'n'agissez pas'; il ne dit rien mais montre un ensemble de difficultés, d'ambiguïtés, de contradictions qui constituent le sens vécu d'une existence. Dans un roman, pour arriver à rendre ce sens vécu, on commence par viser les généralités; en écrivant Les Mandarins je me suis proposé de peindre le milieu des intellectuels de gauche auquel j'appartenais, entre 45 et 50."[11]

Dans Les Mandarins, autant que l'intrigue romanesque, c'est la réalité trouble du monde réel qui est à la fois exposée et visée par l'auteur, sans que, pour autant, le lecteur soit gênée par cette présence, derrière les coulisses, pour ainsi dire, du réel. L'histoire imaginée, c'est-à-dire, celle qui se déroule dans le roman, n'est en rien appauvrie par la présence des sources dans le réel dont elle n'est ni le représentant, ni le substitut, ni, surtout, la pâle imitation. Dans le sens où un enfant est à la fois le résultat de l'union de deux êtres et un être autonome, Les Mandarins est à la fois le résultat de ses deux créateurs, c'est-à-dire, de la matière brute du monde réel et de l'imagination de l'auteur, qui, pour ainsi dire, lui donne naissance, ainsi qu'une entité autonome, qui, vaguement consciente de son héritage, existe, cependant, indépendamment, séparément de lui.

> ...dès le premier mot qu'il écrit, le romancier crée un univers et celui-ci se crée par lui. Si exacte que soit la description d'un phenomène technique, d'une situation sociale, ou de mouvements intérieurs, elle n'est jamais une reproduction, mais toujours une création.[12]

Le réel est donc à la fois présent dans et absent du texte fictif, car l'auteur vise la généralité du monde réel, tout en s'éloignant, par le processus de création romanesque, de tout ce qui est spécifique, unique à son propre vécu. Ceci ne veut pas dire, pour autant, qu'il s'efface devant son texte, qu'il ne mette rien de sa propre expérience dans l'histoire qu'il crée. Une romancière comme Simone de Beauvoir met beaucoup d'elle-même dans son oeuvre fictive, on le sait.[13] Seulement, dans une oeuvre de fiction, telle que Les Mandarins, elle s'y met d'une façon radicalement différente de celle dont elle se met dans un récit purement autobiographique. Dans Les Mandarins, ce qui l'intéresse beaucoup plus que de rester fidèle à un tableau vérifiable de l'époque de l'après-guerre, c'est de livrer aux lecteurs ses sentiments, ses joies ainsi que ses angoisses et ses dégoûts, ses inquiétudes, ses doutes, ses espoirs et parfois ses illusions, ses croyances trompées et son ambiguïté mêlés, par-dessus le marché, aux sentiments et aux influences des autres. Beaucoup plus que de rendre les faits -- auxquels elle ne reste d'ailleurs pas toujours fidèle -- de l'époque (ce qu'elle fait avec beaucoup plus de cohérence -- mais aussi d'aridité -- dans La Force des choses) elle essaie de rendre l'ambiance, le goût et même l'incohérence de cette période qu'elle vient de vivre dans la même sorte de milieu -- sans que, pour autant, ce soit exactement le même milieu -- qui nous est présenté

dans Les Mandarins. Le fait même qu'il s'agit d'une oeuvre de fiction permet à l'auteur de manipuler la réalité, de choisir d'en garder certaines traces tout en rejetant d'autres, selon les besoins de son texte et du sens qu'elle essaie d'en dégager. Pour l'auteur il ne s'agit pas, dans Les Mandarins, de dégager une vérité historique à propos d'une époque réelle; il s'agit plutôt de créer l'ambiance d'un monde véridique, sur le fond duquel les personnages vont agir -- comme des êtres uniques et surtout libres de toutes chaînes d'association avec le ou les modèles selon lesquels ils furent vaguement conçus -- face à une situation précise et propre à l'histoire romanesque. Cette situation peut ressembler peu ou beaucoup ou pas du tout à une situation réellement vécue, la réaction du personnage n'en sera influencée que dans la mesure où l'expérience du vécu de l'auteur l'amène à certaines conclusions -- d'ordre philosophique -- qui font que certains choix d'action lui sont inconcevables et donc, en ceci, l'amènent à limiter le spectre de possibilités d'action du personnage face à cette situation. En ce qui concerne le lecteur, il ne s'agit pas, en lisant Les Mandarins, de recourir sans cesse à la réalité de l'époque en question et d'essayer d'apporter des réponses concrètes aux problèmes réels. Il s'agit, d'abord, d'accepter le récit comme le récit purement romanesque qu'il est, et ensuite de ne confondre ni le général avec le spécifique, ni des recherches de sens général avec des jugements et des réponses concrètes.

Si Simone de Beauvoir choisit de nous livrer une version romancée du monde qui fut le sien, c'est parce que l'acte de créer un univers hypothétique à partir de la matière brute d'un monde réel

en miettes lui permet, en quelque sorte, de rassembler les miettes et de les remettre à leur place d'origine et puis de retracer le chemin qui les avait éparpillées. Sans trahir l'esprit général de l'époque, cette démarche romanesque lui donne la possibilité non seulement de s'éloigner de la réalité factuelle, éloignement qui parfois sert à rendre l'interprétation des événements moins difficile et le sens des choses plus clair, mais, en même temps, de multiplier, en quelque sorte, sa vision, en prêtant ses sentiments, ses pensées, sa propre ambiguïté face à son monde à plusieurs personnages à la fois. De cette façon, le roman fournit une occasion unique d'éxprimer sous forme de dialogue ce qui, dans une autobiographie ou dans un essai, ne sortirait jamais des contraintes d'un monologue.

Dans Les Mandarins, Henri et Anne sont, de la façon la plus manifeste, les deux côtés, les deux porte-paroles de leur créatrice. Mais ils le sont, tous les deux, d'une façon incomplète, chacun d'eux étant, à la fois, beaucoup plus et beaucoup moins que cela. Anne est une femme, mais elle n'est pas la même sorte de femme que Simone de Beauvoir, sa féminínité est composée, en fait, de beaucoup d'éléments que Simone de Beauvoir trouve négatifs chez les femmes: elle n'est pas passionnée par son travail, elle n'arrive pas à sortir de l'ombre de son mari, elle ne trouve pas d'équilibre dans son état de mère, bref, elle n'arrive pas à dégager le sens de sa propre vie, parce qu'elle se définit toujours par rapport aux autres. Pourtant, l'auteur a beaucoup de sympathie pour le personnage d'Anne, qui exprime souvent les inquiétudes, les angoisses qu'elles ont en commun. Dans La Force des choses, Simone de Beauvoir affirme que les liens de parenté entre Anne et elle-même existent,

mais leur parenté a ses limites:

> Je lui ai prêté des goûts, des sentiments, des réactions, des souvenirs qui étaient les miens; souvent je parle par sa bouche. Cependant elle n'a ni mes appétits, ni mes entêtements, ni surtout l'autonomie que me donne un métier qui me tient à coeur. ...Ce sont surtout les aspects négatifs de mon expérience que j'ai exprimés à travers elle...[14]

En se glissant dans la peau d'une autre, qui n'est pas tout à fait sa semblable, Simone de Beauvoir arrive à faire deux choses. Par ce qu'elles ont en commun, qui est d'abord leur état de femme -- intellectuelle et desillusionnée, mais aussi être biologiquement et sociologiquement différent de l'homme -- l'auteur arrive à parler à tout un public conscient de la condition de la femme dans la société (car n'oublions pas que Les Mandarins est un roman à sujets multiples) et à exprimer le point de vue d'une femme qui est à la fois rationnelle, informée mais aussi pleine d'émotions conflictuelles et de chaleur humaine. Grâce à ce qui les distingue, l'auteur arrive à prendre ses distances avec son personnage, ce qui permet à l'auteur de plonger Anne dans des situations, qui, pour l'auteur, restent plus on moins hypothétiques, où le personnage doit trouver ses propres solutions. Mais, comme le personnage d'Anne est, néanmoins, assez étroitement lié à l'auteur, ses réactions, sans qu'on puisse dire qu'elles seraient identiques à celles de l'auteur, sont assez indicatives des soucis et des préoccupations de celui-ci. Pour illustrer ce point, citons deux exemples très frappants: l'attitude d'Anne face à sa propre sexualité (sujet que Simone de Beauvoir regrette[15] d'avoir passé sous silence dans son autobiographie), et sa contemplation -- et son rejet -- du suicide

(qui est, cependant, l'objet d'une courte discussion, dans La Force des choses[16], mais en référence aux personnages fictifs).

L'autre protagoniste, qui partage avec Anne le rôle de porte-parole de l'auteur, c'est Henri Perron: écrivain, intellectuel désenchanté par les événements et par le cours de sa propre vie, il possède beaucoup de caractéristiques en commun avec l'auteur. Il est et il n'est pas engagé politiquement, il a à peu près le même âge que l'auteur, il est passionné par les voyages, par le monde, par les gens. Sa conscience ne le laisse pas plus tranquille que celle d'Anne, ou celle de Simone de Beauvoir elle-même, et il n'arrive pas facilement à faire des compromis, à cause, sans doute, de son grand respect pour la moralité, respect qui paraît parfois étrangement dépassé dans le monde tel qu'il est devenu. Dans La Force des choses, Simone de Beauvoir dit à propos d' Henri: "La joie d'exister, la gaieté d'entreprendre, le plaisir d'écrire, j'en ai doté Henri. Il me ressemble autant qu'Anne au moins, et peut-être davantage."[17] Il nous semble que l'auteur a raison; intellectuellement aussi bien que psychologiquement, Henri ressemble beaucoup à son auteur. Il est beaucoup plus sûr de lui-même que ne l'est Anne, sans doute parce qu'il se sent plus à l'aise dans sa peau, il tient plus à vivre sa vie selon ses propres règles à lui et non selon celles des autres. C'est un être indépendant et profondément convaincu qu'il choisit lui-même sa vie et qu'il ne dépend que de lui-même de la mener à bien. Quand il se trouve dans une situation qui le fait douter, qui remet les choses en question, il arrive toujours à la maîtriser, à s'en tirer plus ou moins avec ses convictions intactes. Dans ce sens-là, il représente le côté positif de

l'auteur, et, qui plus est, l'auteur projette en lui cette espèce de joie de vivre; de vision positive des choses qu'elle n'arrive pas tout à fait à saisir pour elle-même. Car, à la grande différence de l'auteur, et d'Anne, c'est un homme. Simone de Beauvoir explique, dans La Force des choses, l'état masculin de cet écrivain en disant: "je désirais que le lecteur vît en lui un semblable et non une bête curieuse ... une femme qui a pour vocation et pour métier d'écrire est une exception."[18] Pour l'époque en question, elle a sûrement raison, mais il nous paraît que, pour peindre un personnage aussi libre, aussi indépendant, aussi sûr de lui, plus libre, indépendant et sûr de lui encore que ne se sent l'auteur, il a fallu que ce fût un homme; une femme n'aurait point pu être crédible dans ce genre de rôle, car tout en étant sur beaucoup de points le semblable de l'auteur, il la devance, il s'assume avec plus de vigueur encore que cette femme-écrivain, qui tout en brisant beaucoup de barrières du monde masculin gardait en elle, en même temps, plus de similarité avec Anne qu'elle ne le dit, qu'elle ne le veut. Non que sa vie soit comme celle d'Anne, mais ses craintes, ses insécurités qu'elle prête à Anne ne sont point celles d'une personne aussi pleine d'assurance qu'Henri. Ce qui empêche l'auteur d'être comme Henri, c'est exactement la chose qui la lie à Anne, c'est-à-dire, son état de femme dans une société encore loin de l'état d'égalité entre les sexes. C'est pourquoi ce personnage devait être un homme, et c'est dans la structure de ce dialogue où la narration alterne entre Henri et Anne que l'auteur exprime sa propre dualité ainsi que son ambiguïté face à un monde en transition où une existence telle que celle d'Anne se vide de sens tandis que

celle d'Henri reste hors de la portée d'une femme, même de Simone de Beauvoir, qui, elle, est le sujet de beaucoup de critiques à cause de son entêtement à vivre une vie à laquelle on ne trouverait rien d'étrange si elle n'avait pas été une femme. Mais même si Henri a cet avantage d'être un homme, l'auteur lui-même a le grand avantage d'être une femme qui reste sensible aux difficultés de la vie d'une femme tout en comprenant très bien le monde masculin,
qu'elle peint avec autant de souci, autant de sensibilité et de nuance que le monde des femmes. C'est parce que pour elle, le monde est composé d'individus, dont certains sont des femmes, tandis que d'autres sont des hommes. Pour créer les personnages des Mandarins, l'auteur est partie de généralités, certes, mais chaque personnage est devenu un individu, un véritable être dont les contours sont dessinées par l'encre de la vie.

Les Mandarins n'est pas, malgré ce que nous venons de dire, un rôman féministe. Il est certain que les problèmes de la vie des femmes (Anne, Paule et Nadine principalement) sont traités avec beaucoup de réflexion et de souci, et que les personnages féminins nous sont présentés avec une sensibilité de femme qu'on ne retrouverait pas chez un auteur masculin, mais ces vies de femmes ne font qu'une partie de l'oeuvre qui, d'ailleurs, serait incomplète sans cet aspect crucial de l'histoire. Nous, les lecteurs, nous avons trop l'habitude d'accepter chez les romanciers une vision trop unilatérale du monde. Chez la plupart des écrivains-hommes, la femme est là, opaque, méconnue, vue de l'extérieur, transmise uniquement par le regard d'homme, comme si elle n'existait que par rapport à lui (deux grandes exceptions: Emma Bovary et Anna Karénine). Trop

de femmes qui se sont mises à écrire dans les dernières années commettent la même faute à l'inverse, bien que le bilan des écrivains-femmes dans ce domaine semble quand même moins négatif. Simone de Beauvoir nous montre, dans Les Mandarins aussi bien que dans tous ses autres romans, que plus que d'hommes et de femmes, le monde est composé d'individus, et que ce sont les drames de chacun de ces individus -- hommes et femmes -- qui font l'intérêt et, au fond, l'histoire du monde, réel ou romanesque. Pour qu'une histoire soit complète, l'écrivain doit savoir transcender la division du monde en deux sexes qui se nient et s'ignorent mutuellement. Comme elle nous le dit[19] les femmes semblent mieux placées que les hommes pour ce faire, et elle nous en donne un bon exemple à travers son écriture.

Il ne faut pas voir Les Mandarins comme une oeuvre féministe, parce qu'elle ne l'est que dans le cadre de son aspect humaniste, c'est-à-dire dans son profond intérêt à toutes les vies d'hommes et de femmes. On dit de l'oeuvre romanesque de Simone de Beauvoir qu'elle manque d'originalité, de qualités littéraires, parce qu'elle reste trop près de la vie réelle, du vécu, du connu par l'auteur. Il est vrai qu'elle n'a inventé ni une vision, ni une forme romanesque qui soit radicalement nouvelle, mais c'est peut-être parce que pour elle vivre et écrire, c'est une aventure simultanée, une labyrinthe de miroirs où l'un reflète sans cesse l'autre; sa plume fait la synthèse de cette double aventure, sans, pourtant s'aventurer trop loin de l'oeil qui saisit l'image dans le miroir. Mais l'image dans le miroir, c'est la vie, ce sont les hommes face à leur monde, dans leur monde, le monde qui nous laisse à

la fois rêveur et perplexe. L'oeil de Simone de Beauvoir enregistre cette complexité du vécu, sa plume de romancière l'incarne dans un roman où l'auteur et le lecteur cherchent à comprendre le monde qu'ils ont créés et qui les a créés. C'est là, le vrai sens des Mandarins ainsi que de toute l'oeuvre, fictive et non-fictive, de Simone de Beauvoir. Etre original, ce n'est pas toujours être meilleur, comme on a pu constater dans le cas du nouveau roman, par exemple. Avoir quelque chose à dire, à communiquer aux hommes et aux femmes parce qu'on s'intéresse profondément à eux, et le dire d'une façon intelligente et intéressante cela nous semole, au fond des choses, dépasser de loin une expérimentation de technique qui a bien peu de choses à dire au lecteur, et qui finit par mener la littérature française à l'impasse où elle se trouve aujourd'hui.

Comme l'auteur nous dit[20], la chose qui est parmi les plus difficiles et les plus esentielles pour un auteur, c'est de trouver un ton et une voix qui sont les siens, qui le distinguent de toutes les autres voix qui cherchent à se dire, qui le rendent unique, qui marquent son oeuvre de l'empreinte de sa propre expérience du monde. Même les critiques les plus acides doivent admettre que le ton et la voix de Simone de Beauvoir sont uniques, même s'ils n'admettent peut-être pas davantage, c'est en elle une voix de femme parmi les rares qui se fait entendre à son époque. Mais il y a autre chose qui distingue Simone de Beauvoir comme écrivain important. Il y a dans son oeuvre une forte empreinte beauvoirienne, qui est son entêtement à exposer une réalité multiple et changeante, une réalité avant tout sociale mais qui se compose aussi de tous les jeux et de tous les drames politiques, intellectuels et quotidiens.

Dans une oeuvre comme Les Mandarins, Simone de Beauvoir capte le goût changeant, parfois savoureux, parfois âcre, parfois explosif, parfois fade, parfois bizarrement mélangé, qui est le goût de l'existence humaine à chaque moment de son déroulement, et qu'une époque trouble, comme celle qui sert de scène à tous les drames des Mandarins rend d'autant plus aigu.

Certains diraient peut-être qu'essayer de comprendre ce qui fait agir les hommes de la façon dont ils agissent n'est pas une idée très originale, mais refuser à la littérature son aptitude à parler aux hommes d'eux-mêmes, fuir la réalité du monde parce qu'on la trouve indéchiffrable, se perdre dans des détails sans importance, c'est finalement une activité beaucoup plus stérile que cette écriture d'une femme écrivain où ce qu'elle dit guide toujours la façon dont elle le dit. Certes, il n'y a pas une seule réalité et il n'y a certainement pas une seule façon de l'apercevoir et de la transfigurer en mots. Ni dans Les Mandarins ni dans l'autobiographie, Simone de Beauvoir ne prétend avoir dit tout ce qu'il y a à dire. Dans son oeuvre romanesque, Simone de Beauvoir nous invite à chercher avec elle le sens qu'on peut donner aux choses telles qu'elle nous les présente. Dans l'autobiographie, elle cherche à tracer les circonstances, les événements de la vie de la personne qui, grâce à ces mêmes circonstances et événements, est devenue cet écrivain, cette intellectuelle française dont la vision, la pensée et l'expression sont les siennes parce qu'elles sont le résultat de sa propre et unique expérience du monde.

Quand on fait une lecture comparative du roman Les Mandarins et de la partie de l'autobiographie où Simone de Beauvoir

parle de l'époque où se situent Les Mandarins, nous remarquons les différences et les similarités qui rendent une telle lecture très instructive quant à la manière dont l'auteur conçoit le fonctionnement, d'une part, d'une oeuvre fictive, et, de l'autre, d'une autobiographie. Dans l'autobiographie, elle nous présente une sorte de reconstruction des événements, des préoccupations. Comme elle avait déjà bien développé la personnalité de la personne qui est devenue elle dans les deux tomes qui précèdent La Force des choses, dans ce tome, comme nous l'avons déjà dit dans le chapitre précédent, c'est plutôt par rapport aux événements du monde qu'elle se présente. Par cette façon de présenter cette période de sa vie, elle réussit à transmettre au lecteur la gravité, la force des choses dans le monde par rapport auxquelles le protagoniste apparaît parfois presque insignifiant, sans pourtant jamais se laisser engloutir par les choses. Elle se présente, dans La Force des choses, comme un être conscient de sa propre contingence, pour qui le monde a perdu ses qualités d'absolu, pour qui le monde s'affirme comme un espace où l'existence des choses et des sens est plutôt indécise, relative, contingente. Elle reconstruit ce monde tel qu'il est resté dans sa mémoire et, au fur et à mesure, elle glisse son protagoniste dedans. C'est un protagoniste qui est bien loin de la petite fille des Mémoires d'une jeune fille rangée qui se voyait comme le centre de son univers, c'est un protagoniste qui a pleine conscience du monde extérieur, lequel ne se laisse jamais oublier et qui, dorénavant ne laisse jamais oublier l'équilibre précaire entre sa continuité et son déchirement. Ce n'est pas par hasard qu'en nous tournant vers Les Mandarins nous retrouvons essentiellement le même contexte et un

contenu qui par moments garde des liens frappants avec celui de l'autobiographie. L'autobiographie, écrite une dizaine d'années plus tard, reconstruit à la fois la réalité événementielle et la genèse des Mandarins, qui est un roman faisant partie du vécu de l'auteur en même temps qu'il se sert de ce vécu pour en rendre une version romanesque. A l'intersection du projet autobiographique et du projet romanesque nous trouvons donc un espace riche de signification et de sens qui est l'espace autobiographique créé au moment de la parution de l'autobiographie, et à l'intérieur duquel se forme, comme dit Philippe Lejeune, une sorte de relief où le roman et l'autobiographie fonctionnent l'un par rapport à l'autre.[21]

En examinant l'autobiographie et le roman de près, nous retrouvons, comme nous l'avons déjà remarqué, une certaine similarité de contexte et même de contenu, en ce qui concerne les généralités de toute façon. Mais nous y retrouvons aussi des différences significatives, qui seront l'objet de notre discussion dans les pages qui suivent. Les similarités établissent, pour le lecteur, une sorte de guide très général des rapports qui peuvent être établis entre les deux projets, ce qui, par extension, mène aux rapports du vécu avec le littéraire. Mais ce sont les différences qui sont, une fois les similarités établies, ce qu'il y a de plus fascinant à l'intérieur de l'espace autobiographique. Ce sont elles qui peuvent répondre aux questions qu'on se pose à propos de la nécessité -- ou même de l'utilité -- des deux formes d'expression, ce sont elles aussi qui font que l'existence du roman éclaircit, enrichit ou remet en question l'autobiographie qui, elle, fait de même pour le roman:

> Si je compare... l'autobiographie au roman, je vois qu'il y a entre eux une espèce de décalage, qu'il y a une espèce de coupure, comme on dit en mathématiques entre des séries qui ne se rejoignent jamais. Dans l'autobiographie, je saisis la facticité du réel, sa contingence; mais alors je risque de me perdre en détails oiseux, de manquer le sens du vécu; décrire un vécu privé de sens, ce n'est rien dire. D'autre part quand j'écris le roman, je dégage un sens, mais alors je risque de faire quelque chose de trop nécessaire, et de manquer la facticité. ...Il faut choisir. Jamais une oeuvre ne pourra donner à la fois le sens et la réalité.[22]

Si nous restons, pour le moment, au niveau des différences de contenu, en comparant Les Mandarins avec La Force des choses, nous retrouverons exactement le problème dont parle Simone de Beauvoir dans la citation ci-dessus. En pulvérisant et restructurant les données fournies par le réel, l'auteur arrive à une espèce de synthèse de l'imaginaire et du réel d'où se dégage le sens des choses, mais c'est un sens qui ne correspond pas tout à fait à la réalité, parce qu'il naît d'une sorte de manipulation et de calcul -- "In a novel, things happen when it is time for them to happen"[22] -- qui sont les propriétés du roman:

> Reportage, the documentary, the description of real events, even the confession, do not possess the virtues of the novel. ...the novel is based upon a combination of knowledge, experience and meditation which it transmutes into a total vision that knowledge, experience and meditation alone can provide.[24]

Par contre, dans La Force des choses, l'auteur essaie de se ressouvenir des événements de sa vie et de les remettre à leur place le plus fidèlement possible, tout en essayant de se garder de les restructurer d'une manière ou selon une séquence qui ajouterait aux événements un sens qui n'y était pas. Nous remarquons, surtout dans

la première partie de La Force des choses une certaine distance que l'auteur établit entre le protagoniste et les événements, comme si elle voulait souligner cette absence ou cette impossibilité de tirer du sens des choses. Dès le début de La Force des choses, l'auteur utilise un "nous" qui la lie à cette fraternité joyeuse de l'époque de la Libération, mais qui la distance de son propre récit: "...nous n'en doutions pas...", "...nous pensions que...", "...c'était notre rôle à nous qui écrivions...", etc. Ensuite, elle utilise un "nous" qui la lie intellectuellement à Sartre: "Dans notre jeunesse, nous nous étions sentis proches du P.C...."; d'où elle passe tout de suite à un "il", qui désigne Sartre: "...il comprit bien..."; "...il devait renoncer à être et décider de faire ..."; d'où elle passe encore au "nous" qui, dorénavant, alterne avec le "je" autobiographique, qui est un "je" qui dit très souvent "ils" — Sartre, Camus, Koestler, Merleau-Ponty, Malraux, les gaullistes, les communistes, les Américains, les Soviétiques... Cette distance a pour effet de reconstruire une certaine réalité qui ne se livrait pas à une interprétation facile, mais en même temps elle nous empêche, dans une certaine mesure, de saisir le sens que le protagoniste donnait aux choses.

> Si aujourd'hui je raconte mon passé sur un monde historique, c'est à partir d'un projet... tout à fait différent de celui que je formais en 1949, à la lumière d'une déconvenue que je n'avais pas dépassée ni même comprise et qui me brûlait encore.[25]

Ce projet qu'elle forma en 1949, ce fut Les Mandarins, où elle évoque "Cette époque que nous venions de vivre..."[26], mais c'est une évocation qui diffère beaucoup du projet autobiographique.

C'est un roman né d'un besoin, chez l'auteur, d'explorer une réalité trop proche et trop complexe à déchiffrer, une réalité qui ne tourne pas tout à fait rond, et qui, dans l'esprit de l'auteur remet tout en question, même la littérature. D'une certain façon, l'inutilité des choses semble accablante. Mais, comme c'est souvent le cas chez Simone de Beauvoir, c'est justement à ce moment où les choses cessent d'aller de soi qu'elle ressent le besoin de prendre la matière brute de la réalité en main, de la tourner et retourner, de l'aplatir et de la réédifier, dans un sens, dans un monde fixe, que seul le roman puisse lui fournir:

> Seul un roman pouvait à mes yeux dégager les multiples et tournoyantes significations de ce monde changé dans lequel je m'étais réveillée en août 1944: un monde changeant et qui n'avait plus cessé de bouger.
>
> Il m'emportait dans son mouvement et avec moi les choses auxquelles j'avais cru: le bonheur, la littérature.[27]

Il nous semble qu'une lecture comparative de La Force des choses et des Mandarins rend clair une espèce de retournement inattendu que seule l'existence de l'espace autobiographique peut confirmer: tandis que dans un récit manifestement autobiographique, l'auteur s'efface, en quelque sorte, devant les événements, et reste souvent silencieuse, parfois indécise et généralement au bord d'une drôle d'impersonnalité -- qui est plutôt celle d'un biographe que d'un autobiographe -- dans Les Mandarins, elle est beaucoup plus présente; ses sentiments, souvent ambigus, pratiquement jamais inébranlables, et presque toujours nuancés d'un soupçon de doute, donnent à ce monde d'essence une qualité du réellement vécu.

Pour illustrer notre point, nous allons maintenant comparer

le point de vue pris par l'auteur, d'une part, dans le premier paragraphe du premier chapitre de La Force des choses et, d'autre part, dans les premiers paragraphes des deux premiers chapitres des Mandarins. Nous avons choisi nos exemples dans deux chapitres des Mandarins, car le premier nous introduit à la pensée d'Henri, tandis que dans le deuxième nous faisons la connaissance d'Anne. Nous avons choisi ces paragraphes qui sont au début des oeuvres, parce qu'il nous paraît qu'ils sont très instructifs en ce qu'ils établissent le ton qui sera suivi à travers les deux oeuvres en question.

"Nous étions libérés. Dans les rues, les enfants chantaient. ...Et je me répétais: c'est fini, c'est fini."[28] Tel est le début de La Force des choses: un "nous", suivi d'un "ils", suivi d'un "je". Comme nous l'avons déjà souligné, ce ton restera assez constant à travers La Force des choses. Dans ce premier paragraphe, nous trouvons beaucoup de phrases descriptives qui rendent l'ambiance joyeuse, mais où se dessine une certaine prudence: "...c'était la première fois depuis des années que je roulais en auto.", "...les bistrots fermaient de bonne heure, mais quand nous quittions la terrasse de la Rhumerie ou ce petit enfer rouge et fumeux, le Montana, nous avions les trottoirs, les bancs, les chaussées", "Il restait des tireurs sur les toits...", "...une nuit, on entendit des sirènes...", "Jour et nuit avec nos amis... nous fêtions notre délivrance", "Quelle débauche de fraternité!", "Pour moi, dans le laisser-aller des jeunes Américains, c'était la liberté même qui s'incarnait...", "Hitler et Mussolini abattus, Franco et Salazar chassés, l'Europe se nettoierait définitivement du fascisme", "...la France s'engageait sur le chemin du socialisme...",

"...Combat exprimait nos espoirs...."[29] Par contre, il n'y a que quatre toutes petites phrases qui manifestent l'existence de l'être intérieur et de sa position envers tous les signes extérieurs d'une vie à recommencer: "Et je me répétais: c'est fini, c'est fini. C'est fini: tout commence"; "La peur retrouvait en moi une place encore toute chaude. Mais la joie la balayait vite."[30] A travers ces petites phrases, nous savons qu'il y a, dans le récit, une voix qui dit "je" et qui va nous narrer une histoire qui lui est arrivée et qu'elle va interpréter en fonction de sa propre expérience et de ses propres capacités. Mais c'est un "je" qui se voit à travers les événements, un "je" que l'auteur reconstruit presque comme si ce "je" était un véritable autre plutôt qu'une partie de lui-même dont il aurait, alors, une connaissance privilégiée de l'intérieur. Le fait est que les quatre petites phrases, qui expriment des sentiments très généraux, illustrent à quel point l'auteur manipule, et continuera à manipuler, ce "je" avec une sorte de disjonction ou d'écartement. Nous avons spéculé sur les raisons de cet éloignement entre les trois manifestations du soi dans le chapitre précédent, ce qui nous intéresse maintenant, c'est comment l'auteur arrive par des procédés formels, stylistiques, à créer cette distance et surtout en quoi cela diffère de la forme qu'elle donne à son roman.

Dans Les Mandarins, Simone de Beauvoir se sert d'un procedé qu'on pourrait appeler dialectique, où les chapitres alternent entre les points de vue des deux porte-paroles principaux de l'auteur. Le premier chapitre est narré du point de vue d'Henri. Mais dès la première phrase, on s'aperçoit de la différence de ton entre La Force des choses et Les Mandarins: "Henri jeta un dernier regard sur

le ciel: un cristal noir."[30] On voit l'action de l'extérieur, mais la pensée vient déjà de l'intérieur du personnage. Nous avons, dans la toute première phrase, passé la barrière qui, dans La Force des choses, revient sans arrêt se placer entre l'auteur et son personnage, entre le personnage et son monde. Ainsi plongés tout de suite dans l'univers intérieur d'Henri, nous procédons à la lecture de la suite du paragraphe, comme si toute description faisait partie d'une réflexion intérieure du personnage. Il n'y a pas de narration de l'extérieur qui se distingue radicalement de la pensée intérieure du personnage. Quand nous lisons "Mille avions saccageant ce silence, c'était difficile à imaginer; pourtant les mots se carambolaient dans se tête avec un bruit joyeux: offensive stoppée, débâcle allemande, je vais pouvoir partir"[32], nous comprenons déjà que ces mots nous viennent de la pensée intérieure du personnage: "...c'était difficile à imaginer..." pour lui, Henri. Le style télégraphique "...offensive stoppée, débâcle allemande...", nous confirme dans ce sentiment, car c'est Henri, le journaliste. Il y a une espèce de symbiose du "il" — "...les mots se carambolaient dans sa tête ..." — et du "je" — "...je vais pouvoir partir" — qui donne l'impression que le "il" est un "il" que le "je" se raconte. Quand on lit: "Il tourna le coin du quai"[33], et la phrase suivante, "Les rues sentiraient... des gens jacasseraient... il boirait..."[34] qui, écrite au conditionnel, indique encore la présence de la pensée intérieure, nous avons le sentiment de le sentir tourner le coin, au lieu de le voir le faire de l'extérieur. "Ses yeux, ses mains, sa peau avaient faim: quel long jeûne!"[35] Encore une fois, le narrateur est chez lui dans la peau d'Henri, leurs pensées coïncident

parfaitement, pour ainsi dire, et ne font qu'une. La scène qui suit entre Paule et Henri est vue entièrement du point de vue d'Henri: c'est une première confrontation du "je" (Henri) avec l'"autre" (Paule), où le "je" est tout à fait transparent tandis que l'"autre" reste entièrement opaque, vue de l'extérieur, ce qui accentue la coïncidence du narrateur avec Henri. A la différence du "je" de La Force des choses, où le "je" fait partie du monde, nous avons ici plutôt un monde qui fait partie d'Henri, parce que c'est un monde qui nous est présenté filtré par la pensée intérieure du personnage. Le début de ce paragraphe est d'autant plus intéressant qu'il décrit une scène qui est reprise dans le premier paragraphe de La Force des choses -- d'une façon très générale: la joie prudente mais générale, les cafés, la vie nocturne, les dernières menaces, les avions — ce qui nous permet de penser que la pensée, les sentiments exprimés par Henri seraient assez semblables aux sentiments du "je" de l'autobiographie si l'on nous les avait découverts.

En nous penchant, maintenant, sur les premiers paragraphes du deuxième chapitre des Mandarins, nous trouvons un "je" manifeste, qui pense, qui parle et qui narre sa propre histoire. C'est le "je" d'Anne. Anne, la narratrice, nous raconte une scène qui se passe quelques mois plus tard que la scène dont nous avons fait la découverte avec Henri, et qui, comme celle racontée du point de vue d'Henri, exprime les sentiments du personnage face à ce renouveau que fut la Libération de Paris et sa suite pour les Parisiens. Si nous connaissons bien l'oeuvre autobiographique de Simone de Beauvoir, nous retrouvons assez clairement les souvenirs, les inquiétudes et les angoisses que l'auteur prête à son personnage:

l'énigme que lui pose la mort: "Non, ce n'est pas aujourd'hui que je connaîtrai ma mort; ni aujourd'hui, ni aucun jour. Je serai morte pour les autres sans jamais m'être vue mourir", "...elle rôde, je la sens qui rôde. Pourquoi?", "Le silence de la mort, c'est avec horreur que je l'ai découvert"[36]; la perte de la foi comme enfant: "Dieu est devenu une idée abstraite au fond du ciel et un soir je l'ai effacée", "Mais un jour, j'ai compris qu'en renonçant à lui je m'étais condamnée à mort; j'avais quinze ans..."[37]; l'incertitude devant le monde à venir: "La terre craque sous nos pieds; au dessus de nos têtes, il y a un abîme, et je ne sais plus qui nous sommes, ni ce qui nous attend."[38] Dans l'oeuvre autobiographique, l'angoisse devant la mort est un thème constant, la perte de foi est racontée dans Mémoires d'une jeune fille rangée, et l'incertitude quant à l'avenir est un des thèmes principaux de La Force des choses. Le récit du début de ce deuxième chapitre des Mandarins correspond, en ce qui concerne l'époque, à peu près au récit que nous trouvons aux pages 22-24 de La Force des choses. Mais, quand on examine les deux paragraphes dans La Force des choses, nous trouvons un récit de l'extérieur, presque objectif. Une seule fois, au milieu d'un paragraphe qui pourrait autrement passer pour un morceau de reportage, la voix du "je" éclate: "Ce passé brutalement dévoilé me rejetait dans l'horreur; la joie de vivre cédait à la honte de survivre."[39] Quelle différence entre ce quasi effacement du "je" dans l'autobiographie et cette vision complètement subjective, très personnelle et très émotionnelle que nous livre l'auteur à travers Anne! Ce rêve de mort, cette insomnie qui ramène sa pensée au Dieu perdu, à la fausse sécurité perdue, à la découverte du

non-sens du monde et aux illusions brisées par la découverte de l'horreur, c'est un cauchemar dans lequel le lecteur ne peut s'empêcher d'entrer avec Anne. Le "je" qui est Anne s'ouvre complètement au lecteur et l'oblige de se plonger dans son monde intérieur. Les morts d'Anne nous touchent profondément, parce que ce sont des gens qui, pour elle, ont existé. Son cri nocturne, ce cri sans aucun éclat extérieur, trouve un écho chez tout lecteur qui s'est jamais posé la question: "Pourquoi?" Mais il est certain que l'auteur qui a donné à Anne cette dimension d'être introspectif, questionneur, chercheur ne tire pas ces sentiments poignants du néant. Il y a, d'ailleurs, dans l'autobiographie un certain écho de ces sentiments, car le "je" autobiographique ne garde pas toujours une distance rigide envers les choses.

Si Simone de Beauvoir a donné préférence au récit romanesque en 1949 pour évoquer l'histoire de l'après-guerre, c'est sûrement parce que la liberté du roman, l'occasion qu'il donne à l'auteur de choisir et d'inventer une forme, de choisir et de bâtir des situations, de suivre ou de ne pas suivre le fil de la réalité et de mélanger librement le vécu avec l'imaginaire, et de créer des personnages qui agissent selon la volonté de l'auteur et selon des situations créées par celui-ci, c'est sûrement que ces phenomènes ont créé les conditions les plus idéales pour qu'elle se prononce, pour qu'elle pousse un cri et pour qu'elle fasse entendre une voix -- sa voix -- intérieure. En se divisant entre plusieurs personnages, notamment entre Henri et Anne, et en suivant un procédé, que nous appelons dialectique, selon lequel les voix des deux personnages porte-paroles se complètent, chacun donnant son point de

vue à son tour — un point de vue, comme nous venons de voir, très subjectif et non sans parenté avec celui de l'auteur -- la romancière arrive à rassembler, à unifier dans son oeuvre toutes les voix qui co-existent en elle. En créant un monde romanesque, qui ne s'aventure pas très loin du monde réel mais qui reste quand même séparé de lui, l'auteur se crée les moyens de choisir des situations qui mettent les personnages à l'épreuve, qui les poussent à réagir et à s'inventer leur avenir avec une logique que le monde réel ignore. Et, en abandonnant, pour ainsi dire, la parole à Henri et à Anne, l'auteur donne l'apparance de se retirer de son récit, tout en restant hautement concernée par lui.

Si l'auteur se livre moins dans son autobiographie, la raison en est double. D'abord, comme nous avons déjà spéculé dans le chapitre précédent, La Force des choses ayant été écrit avec peu de recul, l'auteur n'arrive pas tout à fait à séparer le soi[2] écrivant du soi[1], ce qui est gênant, parce que l'autobiographe a alors tendance à se sentir moins libre, inhibée par les liens avec un passé trop proche du présent. Manquant du recul nécessaire, l'information non-factuelle est privée de contours précis, ce qui a pour résultat que l'auteur a du mal à s'en servir, craignant de trop simplifier ou d'ajouter trop de rigidité à des sentiments qui restent toujours trop vifs ou mobiles ou contradictoires ou même ambigus. La deuxième raison est liée à la première parce que, ayant compris que la scène romanesque est la meilleure scène où mettre en jeu cette multitude de sentiments riches de mobilité, de contradictions et d'ambiguïtés, l'auteur a la permission dans La Force des choses -- et voici l'extrême importance de l'espace autobiographique -- de

donner moins d'espace à certains épisodes (et de les abréger), épisodes consacrés à certains sentiments qui sont évoqués dans Les Mandarins. Ce que Philippe Lejeune dit à propos de Gide et de Mauriac va aussi bien pour l'oeuvre de Simone de Beauvoir: "...s'ils n'avaient pas écrit et publié aussi des textes autobiographiques, même 'insuffisants', personne n'aurait jamais vu de quel ordre était la vérité qu'il fallait chercher dans leurs romans."[40]

Quelles sont donc les conclusions à tirer de notre discussion dans ce chapitre? Tout comme le récit des Mandarins, roman basé sur un échange dialectique entre deux points de vue qui se complémentent et qui donnent naissance à une -- ou plutôt à plusieurs -- synthèses livrant au lecteur le sens du récit, nous nous permettons d'avancer qu'une fois que l'espace autobiographique est établi par la parution d'une autobiographie, la lecture d'un roman tel que Les Mandarins peut procéder selon ces mêmes lignes d'échange dialectique entre le roman et l'autobiographie, et que cette sorte de lecture permet au lecteur d'accéder à une compréhension plus complète de chacune des deux oeuvres et à une vision moins erronée des intentions, des motivations et des buts de l'auteur. Nous avons toutes les raisons de croire que Simone de Beauvoir serait d'accord avec notre point de vue, car, en parlant de l'écriture, elle dit: "...le travail créateur consiste soit à donner une dimension universelle à ce que vous avez vécu singulièrement, soit à trouver une manière de singulariser une connaissance conceptuellement pauvre."[41] C'est encore une vision dialectique des choses, et c'est exactement ce qu'elle a fait en communiquant avec ses lecteurs à travers l'autobiographie et à travers son oeuvre

romanesque. Dans chacun des deux cas, elle livre une vision du réel, d'un réel qui est à la fois universel et spécifique, mais dont la possibilité de perception est multiple. Simone de Beauvoir partage avec nous deux perceptions possibles, l'une autobiographique, l'autre romanesque. Les deux se complémentent et se complètent, mais elles ne prétendent point être exhaustives; elles ne sont que des perceptions beauvoiriennes: c'est déjà beaucoup.

> De même qu'il est impossible au physicien de définir à la fois la position d'un corpuscule et la longueur de l'onde qui lui est attachée, l'écrivain n'a pas le moyen de dire en même temps les faits d'une vie et son sens. Aucun de ces deux aspects de la réalité n'est plus vrai que l'autre. Les Mandarins ne me dispensaient donc pas de poursuivre ces mémoires, qui devaient d'ailleurs s'étendre beaucoup plus loin.[42]

NOTES

[1] Simone de Beauvoir, "Mon expérience d'écrivain," Conférence donnée au Japon, le 11 octobre 1966, in Claude Francis, Les Ecrits de Simone de Beauvoir (Paris: Gallimard, 1979), p. 445.

[2] Ibid., p. 327.

[3] Catherine Clément, "Les pelures du réel," Magazine littéraire, 145 (février 1979), p. 27.

[4] Alice Schwarzer, Simone de Beauvoir aujourd'hui (Paris: Mercure de France, 1984), p. 23.

[5] Simone de Beauvoir, La Force des choses I (Paris: Gallimard, 1963; Editions Folio Gallimard, 1981), p. 360.

[6] Ibid., p. 366.

[7] Ibid., p. 366.

[8] Rima Drell Reck, "'Les Mandarins': Sensibility, Responsibility," Yale French Studies, 27 (1961), p. 33.

[9] Simone de Beauvoir, La Force des choses I, p. 366.

[10] Jean Hurtin, "De l'autobiographie au roman," Magazine littéraire, 39 (avril 1970), p. 11.

[11] Simone de Beauvoir, "Mon expérience d'écrivain," pp. 444-445.

[12] Wolfgang Kayser, "Qui raconte le roman?," Poétique, 4 (1970), p. 510.

[13] Entrevue personnelle avec Simone de Beauvoir, le 23 mars 1984.

[14] Simone de Beauvoir, La Force des choses I, p. 367.

[15] Voir Alice Schwarzer, Simone de Beauvoir aujourd'hui, p. 89.

[16] Simone de Beauvoir, La Force des choses I, p. 370.

[17] Ibid., p. 367.

[18] Ibid., p. 362.

[19] Entrevue personnelle avec Simone de Beauvoir, le 23 mars 1984.

[20] Entrevue personnelle avec Simone de Beauvoir, le 23 mars 1984.

[21] Philippe Lejeune, Le Pact autobiographique (Paris: Seuil, 1975), p. 42.

[22] Simone de Beauvoir, "Mon expérience d'écrivain," Conférence donnée au Japon, le 11 octobre 1966, dans Claude Francis, Les Ecrits de Simone de Beauvoir (Paris: Gallimard, 1979), pp. 454-455.

[23] Eleanor Hutchens, "An Approach through Time," in Towards a Poetics of Fiction. Textes réunis et présentés par Mark Spilka (Bloomington: Indiana University Press, 1977), p. 57.

[24] Maurice Nadeau, The French Novel since the War (London: Methuen and Co. Ltd., 1967), p. 143.

[25] Simone de Beauvoir, La Force des choses I (Paris: Gallimard, 1963; Editions Folio 1981), p. 360.

[26] Ibid., p. 359.

[27] Ibid., p. 360.

[28] Ibid., p. 13.

[29] Ibid., p. 13.

[30] Ibid., p. 13.

[31] Simone de Beauvoir, Les Mandarins (Paris: Gallimard, 1954; Editions Folio 1982), p. 9.

[32] Ibid., p. 9.

[33] Ibid., p. 9.

[34] Ibid., p. 9.

[35] Ibid., p. 9.

[36] Ibid., p. 38.

[37] Ibid., p. 38-39.

[38] Ibid., p. 39.

[39] Simone de Beauvoir, La Force des choses I, p. 23.

40 Philippe Lejeune, Le Pacte autobiographique, p. 42.

41 Simone de Beauvoir, "Mon expérience d'écrivain", p. 441.

42 Simone de Beauvoir, La Force des choses II, pp. 296-297.

CHAPITRE V

CONCLUSION

Ayant, dans les deux derniers chapitres, voué notre attention à l'oeuvre autobiographique et romanesque de Simone de Beauvoir dans le contexte des idées et des théories proposées dans le deuxième chapitre, revenons maintenant à quelques affirmations faites dans notre chapitre d'introduction.

Comme elle le dit elle-même, Simone de Beauvoir n'a pas été une virtuose de l'écriture, mais nous serions d'accord avec elle quand elle dit qu'elle a à peu près réussi à faire ce qu'elle a voulu faire. Ce qu'elle a voulu faire et ce qu'elle a fait n'est point négligeable, ni dans le contexte littéraire ni dans le contexte social de la France — et du monde -- contemporains. Le but de notre travail fut d'investiguer comment notre auteur a procédé, quelles étaient — et sont toujours -- les idées et les convictions sur lesquelles est basée son oeuvre littéraire et comment son oeuvre se situe par rapport aux théories littéraires et à la situation littéraire de la France contemporaine.

A Simone de Beauvoir appartient une place de pré-éminence dans la société française des quarante dernières années. Sa situation fut souvent controversée et pas moins souvent critiquée, faits qui témoignent de l'importance du rôle qu'elle a joué dans la vie sociale, politique et littéraire française. Tout au contraire de la majorité d'écrivains contemporains, Simone de Beauvoir n'est

pas tout simplement femme de lettres, car pour elle, le rôle de l'écrivain est intimement lié à l'action politique et sociale. La littérature, pour elle, n'est pas une activité sans rapport au reste de l'expérience humaine, l'écrivain, selon Simone de Beauvoir, n'a pas le droit de s'enfermer dans sa tour d'ivoire, tout au contraire, une de ses tâches principales, c'est de "nous rendre transparents les uns aux autres dans ce que nous avons de plus opaque."[1] Autrement dit, de communiquer, ce qui est une activité profondément sociale. Dans un monde où la communication entre les individus et entre les communautés est devenue difficile au point d'être parfois carrément impossible et où maint écrivain semble se donner pour tâche dans son écriture de refléter ce mal de communiquer, ce refus de parler de tout ce qui ne soit pas complètement banal, Simone de Beauvoir va au contre-courant. Beaucoup l'ont critiquée pour beaucoup de choses, mais cette critique a sa fondation essentiellement dans une mise en question du rôle et de la tâche de l'écrivain, tels que conçus, formulés et exécutés par Simone de Beauvoir.

Comme nous avons déjà dit dans notre introduction, depuis la deuxième guerre mondiale, deux courants de pensée ont dominé le milieu littéraire en France. Ce sont deux courants qui s'opposent radicalement dans leur conception du fonctionnement du texte littéraire, de sa valeur, de ses buts, de ses relations avec la réalité, avec l'auteur et avec le lecteur. L'un, dans lequel s'inscrit l'oeuvre de Simone de Beauvoir, a gardé des liens avec la tradition réaliste, tandis que l'autre courant, celui du nouveau roman, du nouveau nouveau roman, du structuralisme et du post-structuralisme, du groupe 'Tel Quel' et de la pensée barthéenne, a,

au cours des années depuis la deuxième guerre mondiale, mais surtout dans les années soixante et soixante-dix, fait un énorme travail de remise en question de tout aspect du domaine littéraire. Nier l'importance du travail fait par des gens tels que Barthes, Ricardou ou Todorov serait ignorer un développement très important dans le domaine littéraire. L'exploration qu'ils ont faite de l'aspect formel, de la poétique du texte, des relations auteur-texte-lecteur, aussi bien que l'expérimentation dans l'écriture de Sollers, de Marguerite Duras ou de Barthes ont beaucoup contribué à notre compréhension du fonctionnement, à notre appréciation critique, à notre façon d'aborder un texte littéraire. Dans cette époque de remise en question générale, qui est la nôtre, rien n'aurait été plus naturel que de se poser les questions que se sont posées ces intellectuels français. Ouvrir la porte littéraire aux recherches linguistiques et sémiotiques, cela n'appauvrit pas automatiquement la production littéraire, cela peut même être tout le contraire. Mais pour que les recherches dans le domaine théorique enrichissent la production littéraire, il ne faut pas que les théoriciens se servent du roman ou de n'importe quel texte littéraire comme d'une sorte de laboratoire où l'on combine les formules dans le seul but de voir ce que cela donne, de quoi cela a l'air et comment s'en servir pour continuer la recherche. Ce n'est pas cela, la littérature, ou plus précisément, ce n'est pas toute la littérature. Revenons un instant au cas de Roland Barthes par Roland Barthes. C'est un texte "autobiographique" écrit dans le refus du concept de l'autobiographie, c'est un texte expérimental dont l'aspect de la poétique est fort intéressant, mais qui refuse toute possibilité de

communication, qui refuse, en quelque sorte, d'être plus qu'il ne veut être. Pour le lecteur, lire Roland Barthes par Roland Barthes est un exercice, un jeu cérébral, qui est peut-être apprécié par l'élite intellectuelle, mais qui n'a rien à dire au grand public qui trouve le texte plus ou moins illisible.

"Quant au public, jamais il n'a paru si désorienté. Jamais les recherches littéraires et les 'succès' qu'on lui impose n'ont été si loin de ses goûts, de ses préoccupations, si loin de l'humain."[1] La sorte d'écriture hermétique qui est issue de l'expérimentation littéraire des dernières trois décennies a beaucoup contribué à mener la production littéraire française à l'impasse dans laquelle elle se trouve depuis des années. Au lieu d'enrichir le monde littéraire, elle l'a rendue stérile.

> The separation of pleasure and knowledge is in danger of becoming a distinction between naive audience and experienced critic, and exemplifies the strange aridity which is present in all formalism. When art is dissected purely in terms of its technical problems, what human enjoyment can it actually create? ... [The formalists'] failure to grasp the importance of the real within the fictional left them floundering in a literary desert of their own making.[2]

Communiquer n'est pas le seul but de la littérature, mais c'est, néanmoins, celui qui nous semble être le plus important. La forme, elle aussi, tient une place de toute première importance dans tout ce qui est littérature. Si l'on a communication sans souci de forme, on risque de sortir du domaine purement littéraire -- cela devient de l'information au lieu d'être de la littérature. Pareillement, si l'on a forme sans communication, il nous semble que là aussi, on sort du domaine littéraire. Si l'on a devant soi un texte

peu lisible, il est difficile de comprendre ce qu'il nous communique, donc cela devient une forme -- qui peut être intéressante -- mais qui ne veut pratiquement rien dire. Est-ce cela de la littérature?

> A mon avis, la production littéraire ... est marquée de plus en plus par un fossé, un hiatus profond entre une production largement courante qui reproduit les modèles anciens, souvent avec talent, souvent avec une aptitude assez sensible à capter l'actualité, la société, les problèmes, et de l'autre côté une avant-garde, très active, très marginale, très peu lisible, mais très 'chercheuse'.[3]

De notre discussion, il est clair que nous sommes d'accord avec cette affirmation de Roland Barthes qu'il existe, dans la littérature française d'aujourd'hui, ce dédoublement curieux, où les deux courants s'opposent radicalement dans leur définition de ce que c'est que la littérature. Nous nous aventurerions même à dire que ce dédoublement fut non seulement nécessaire, mais, au fond des choses, potentiellement très productif. En même temps, cependant, nous trouvons que l'avant-garde dont parle Barthes est une élite qui, même si elle a une fonction claire -- "S'il y a toute une littérature qui ne se lit pas, en même temps, elle se connait, ... elle a tout de même une valeur de fécondation"[4] -- elle ne produit qu'une sorte -- parmi d'autres -- de littérature possible et qui ne s'adresse qu'à certains aspects, pour la plus part assez théoriques, de la problématique littéraire et qui donc risque de ne jamais sortir des limites qu'elle s'impose par son refus d'un tas d'associations avec le monde extérieur qui ont toujours fait partie du monde de l'écriture. Autrement dit, en l'absence d'une réconciliation avec certains aspects qui font partie de ce que Barthes appelle "la pro-

duction courante," cette écriture de l'avant-garde risque sérieusement de bouleverser le monde littéraire sans avoir quelque chose de vraiment substantiel, et de durable, à mettre à sa place.

En effet, cette "nouvelle" littérature, qui existe depuis trois décennies, n'a jamais produit un grand texte littéraire -- pour ne pas dire "oeuvre" ou "roman", mots jugés démodés par Barthes -- qui saurait passionner le grand public. C'est, nous semble-t-il, par réaction à cette littérature qui s'obstine à trouver des formes intéressantes pour ne pas raconter une histoire, que le grand public aussi bien que de nombreux écrivains, ont trouvée une passion collective pour les autobiographies, les biographies et les histoires de vie romancées, qui ont succédé au roman du courant réaliste, tombé de grâce.

Nous soupçonnons que, pour la plupart d'entre nous, lire de la littérature n'est pas exclusivement une activité intensément intellectuelle. Le lecteur lit parce qu'il aime lire, parce que c'est une activité qui lui apprend quelque chose sur la vie, sur lui-même, sur les autres. C'est une activité qui lui permet de s'identifier à un autre, et de ne pas se sentir seul, exclu, aliéné du monde dans lequel il vit. A notre façon de penser, il est très important que l'écrivain n'oublie pas que c'est cela le but essentiel de son travail.

L'écrivain est comme le peintre: il ne lui suffit pas de maîtriser la technique s'il n'a rien à exprimer, et il arrive à ne rien exprimer si la seule chose qui l'occupe, c'est la forme. Quant au texte littéraire, lui aussi est comme un tableau: il porte en soi l'empreinte, la marque de son créateur, et par ce qu'il exprime

et par la façon dont il l'exprime. Là où le texte diffère du tableau, c'est par le fait qu'un texte est fait de mots, qui ne peuvent jamais atteindre le même degré d'abstraction que des combinaisons de couleurs ou de formes ou de coups de pinceau. L'écrivain a, sur l'artiste, cet avantage de pouvoir, dans une seule oeuvre, imposer tout un monde, toute une expérience à son public, de faire entrer chacun de ses lecteurs dans le monde de sa création et de lui en parler d'une façon beaucoup plus concrète, beaucoup plus détaillée. Le peintre a d'autres avantages sur l'écrivain, mais il nous semble absurde de vouloir arracher à l'écrivain la capacité d'exprimer avec les mots ce que lui seul peut exprimer.

La meilleure littérature est née quand l'auteur réussit à trouver un équilibre entre la forme et le fond, quand la forme colle au fond et vice-versa, autrement dit, quand les deux fonctionnent ensemble pour créer une totalité harmonieuse.

> On ne peut pas séparer la manière de raconter et ce qui est raconté, parce que la manière de raconter c'est le rythme même de la recherche, c'est la manière de la définir, c'est la manière de la vivre.[5]

Si l'on a quelque chose à réprouver à Simone de Beauvoir, c'est qu'elle n'a peut-être pas toujours trouvé la meilleure manière de raconter. On ne pourrait jamais dire qu'elle a écrit sans vouloir dire quelque chose qu'elle trouvait nécessaire à communiquer, à partager. Si elle n'a pas toujours trouvé la meilleure forme à donner à son récit, elle n'a jamais songé à abandonner la forme -- cela serait, pour elle, aussi absurde qu'est l'idée d'abandonner le fond.

Si nous avons choisi l'oeuvre de Simone de Beauvoir comme le sujet central de notre travail, cela n'est point par hasard. L'étude que nous venons de faire de l'espace autobiographique dans l'oeuvre de Simone de Beauvoir nous a aidé à dégager certaines idées de base qui sont essentielles dans l'oeuvre de notre auteur et qui la lient solidement à la tradition réaliste. Dans le langage barthéen, son oeuvre fait partie de la "production largement courante": par choix de l'auteur. Dans le choix entre les deux courants, c'était, à l'époque de sa plus grande activité littéraire, le seul qui lui eût permis la sorte de communication avec le public qu'elle trouve essentielle. Si son mode d'expression est resté plutôt traditionnel, ce qu'elle avait à dire l'est beaucoup moins. Si l'avant-garde barthéenne ne l'a jamais attirée, elle a toujours été consciente du travail qu'a été fait par Barthes, par Robbe-Grillet, par Ricardou, par Butor, par Kristeva, par tous les innovateurs. Mais leur travail a toujours été avant tout théorique, tandis que l'avant-gardisme de Simone de Beauvoir s'est toujours orienté vers le domaine social.

Si, aujourd'hui, les Françaises se font entendre avec plus d'autorité, si on entend parler de plus en plus des femmes -- écrivains, sociologues, activistes -- si la femme française commence à sortir de son rôle de seconde, et si le rôle qu'a joué Simone de Beauvoir dans les quarante dernières années de l'histoire sociale, littéraire et politique françaises nous paraît maintenant, en 1984, être plus ou moins normal pour une femme, c'est en grande partie grâce à des femmes comme elle, qui ont su s'imposer dans un monde essentiellement masculin, que nous trouvons ce rôle normal.

Il y eut une époque, qui n'est pas encore très lointaine, où le nom de Simone de Beauvoir fut le seul nom de femme à figurer dans les anthologies d'écrivains français du XX^{e} siècle. Aujourd'hui, une telle anthologie serait impensable: les Françaises écrivent, elles écrivent même beaucoup. A quelques exceptions près, ce qu'elles écrivent sont des textes, des romans qui sont d'inspiration autobiographique, qui établissent le lien entre la vie et la littérature. Même Nathalie Sarraute et Marguerite Duras ont fini par écrire de très beaux textes d'inspiration autobiographique. Ce n'est pas toute femme qui écrit en France aujourd'hui qui devienne automatiquement un grand écrivain, mais la proportion de bon - médiocre ne semble pas être plus élevée chez les femmes que chez les hommes -- c'est peut-être même le contraire. Ce qui est évident, c'est que cette tradition si typiquement beauvoirienne de parler de la vie à travers son écriture, de s'exposer devant le lecteur pour partager avec lui son propre expérience d'un monde imparfait, de se servir de son talent d'écrivain pour incorporer la littérature dans l'activité sociale de l'être humain, cette tradition commencée par Simone de Beauvoir parmi les femmes est une tradition que des femmes telles que Claire Etcherelli, ou même Marie Cardinale ont adoptée et adaptée pour la faire aussi la leur. Cependant, comme nous dit Simone de Beauvoir[7], il y a un danger, et même une réalité regrettable qu'il existe des femmes qui racontent des petites histoires sans savoir faire de la littérature, et cela aussi fait partie de la crise du roman français.

Déjà en 1965, Raymond Jean a formulé, en parlant du roman, la pensée suivante, que nous citons ici, car il nous paraît qu'en

1984, le problème -- du roman et de toute littérature -- est peut-être encore plus loin d'être résolu:

> ...il faut... que, sans modifier les formes d'approche des choses et des êtres qui lui sont imposées par la nature même des relations que nous entretenons avec le monde d'aujourd'hui et sans renoncer aux recherches qui lui permettent de dépasser cette plate-forme en 'provoquant' et en interrogeant sans cesse le réel, il accepte de ne pas perdre de vue les vérités de son temps et les grands problèmes de l'homme. Il faut, dans une certaine mesure, qu'il sache réconcilier le projet descriptif du nouveau roman et le projet signifiant du roman engagé. Il retrouvera alors du même coup sa vocation universelle et le sens de ses vraies responsabilités.[8]

Si le débat entre le nouveau roman d'un côté et le roman engagé de l'autre nous paraît, en 1984, quelque peu périmé, l'affirmation de Raymond Jean est néanmoins illustrative du fossé qui existe toujours et qui s'approfondit entre les deux courants de pensée et de production littéraire en France. L'un d'eux se perd dans un monde irréel et utopique du texte et du lecteur idéaux, qui est une utopie drôlement stérile:

> The separation of literature and language, writer and critic, fiction and society have all been dissolved in a variety of reductionist formulae viewing the world in terms of a primordial metalanguage which is self-generating and independent of human praxis. This militant anti-humanism had led the French structuralists to cease regarding literature as a phenomenon of human history or creative endeavor.[9]

L'autre, ne sachant plus exactement quelle est sa place dans une société pour qui l'audiovisuel a, dans une grande mesure, assumé le besoin traditionnellement rempli par la littérature, n'a pas su, pour la plupart, garder et développer l'équilibre, si essentiel, entre ce

qui est raconté et la manière dont on le raconte. Il est évident en 1984 que, tout comme l'avant-garde, ce courant lui aussi souffre des conséquences de son inabilité de s'adapter et de se renouveler avec vigueur.

Nous craignons que nous ayons, dans notre conclusion, posé plus de questions implicites -- qui mènent à d'autres discussions qui n'ont malheureusement pas leur place dans notre travail actuel -- que nous n'ayons donné de réponses. Il est évident que personne ne sait prédire l'avenir de la littérature française. Nous ne pouvons dire que ce que nous souhaiterions qu'il se passe: avec Simone de Beauvoir, nous souhaitons que la littérature française retrouve son chemin, que ses faiseurs, hommes et femmes, arrivent, un de ces jours très proches, à réunir les meilleurs éléments de l'investigation technique et théorique avec le désir profond de la communication sur lequel est basée l'oeuvre entière de Simone de Beauvoir.

NOTES

[1] Simone de Beauvoir, Que peut la littérature? (Paris: L'Inédit 10/18, 1964), p. 92.

[2] Pierre de Boisdeffre, Où va le roman? (Paris: Editions mondiales, 1972), pp. 99-100.

[3] John Orr, Tragic Realism and Modern Society: Studies in the Sociology of the Modern Novel (London: The Macmillan Press Ltd., 1977), p. 29.

[4] Roland Barthes dans Ecrire... Pour quoi? Pour qui? Dialogues de France-Culture, numéro 2, Roger Pillaudin, directeur de la Publication (Grenoble: Presses Universitaires, 1974), p. 28.

[5] Ibid., p. 33.

[6] Simone de Beauvoir, Que peut la littérature?, p. 85.

[7] Entrevue personnelle avec Simone de Beauvoir, le 23 mars 1984.

[8] Raymond Jean, La littérature et le réel (Paris: Albin Michel, 1965), pp. 273-274.

[9] John Orr, Tragic Realism and Modern Society, p. 30.

BIBLIOGRAPHIE

OEUVRES DE SIMONE DE BEAUVOIR

Beauvoir, Simone de. L'Invitée. Paris: Gallimard, 1943.

---------- Pyrrhus et Cinéas. Paris: Gallimard, 1944.

---------- Le Sang des autres. Paris: Gallimard, 1945.

---------- Les Bouches inutiles. Paris: Gallimard, 1945.

---------- Tous les hommes sont mortels. Paris: Gallimard, 1946.

---------- Pour une morale de l'ambiguïté. Paris: Gallimard, 1947.

---------- L'Existentialisme et la sagesse des nations. Paris: Nagel, 1948.

---------- L'Amérique au jour le jour. Paris: Paul Morihien, 1948.

---------- Le Deuxième Sexe, vol. I, "Les Faits et les mythes," vol. II, "L'Expérience vécue." Paris: Gallimard, 1949.

---------- Les Mandarins. Paris: Gallimard, 1954; Collection Folio, 1982.

---------- Privilèges, "Faut-il brûler Sade," "La Pensée de droite, aujourd'hui," "Merleau-Ponty et le pseudo-sartrisme." Paris: Gallimard, 1955.

---------- La Longue Marche. Paris: Gallimard, 1957.

---------- Mémoires d'une jeune fille rangée. Paris: Gallimard, 1958; Collection Folio, 1981.

---------- Brigitte Bardot and the Lolita Syndrome. London: Deutsch, Weidenfeld and Nicholson, 1960.

---------- La Force de l'âge. Paris: Gallimard, 1960; Collection Folio, 1982.

---------- Djamila Boupacha, en collaboration avec Gisèle Halimi. Paris: Gallimard, 1962.

Beauvoir, Simone de. La Force des choses. Paris: Gallimard, 1963; Collection Folio, 1981.

---------- Une Mort très douce. Paris: Gallimard, 1964.

---------- Les Belles Images. Paris: Gallimard, 1966.

---------- La Femme rompue. Paris: Gallimard, 1967.

---------- La Vieillesse. Paris: Gallimard, 1970.

---------- Tout compte fait. Paris: Gallimard, 1972; Collection Folio 1982.

---------- Quand prime le spirituel. Paris: Gallimard, 1979.

---------- La cérémonie des adieux. Paris: Gallimard, 1981.

ENTREVUE

Beauvoir, Simone de. Entrevue personnelle. 23 mars 1984.

OUVRAGES SUR SIMONE DE BEAUVOIR

Ascher, Carol. Simone de Beauvoir: A Life of Freedom. Boston: Beacon Press, 1981.

Astier, Pierre A.G. Ecrivains français engagés: la génération littéraire de 1930. Paris: Nouvelles Editions Debresse, 1978.

Audet, Jean-Raymond. Simone de Beauvoir face à la mort. Lausanne: Editions l'âge d'homme S.A., 1979.

Bieber, Konrad. Simone de Beauvoir. Boston: T. Wayne, G.K. Hall, 1979.

Brée, Germaine. Women Writers in France: Variations on a Theme. New Brunswick: Rutgers University Press, 1973.

Cayron, Claire. La Nature chez Simone de Beauvoir. Collection Les Essais, #185. Paris: Gallimard, 1973.

Cottrell, Robert D. Simone de Beauvoir. New York: Frederick Ungar, 1975.

Crosland, Margaret. Women of Iron and Velvet: French Women Writers after George Sand. New York: Taplinger Publishing Co., 1976.

Curtis, Anthony. New developments in the French Theatre. London: Curtain Press, 1948.

Descubes, Madeleine. Connaître Simone de Beauvoir. Collection Connaissance du Présent. Paris: Editions Resma, 1974.

Fitch, Brian T. Le Sentiment d'Etrangeté chez Malraux, Sartre, Camus et Simone de Beauvoir. Les Lettres Modernes. Paris: Minard, 1964.

Francis, Claude, ed. Les Ecrits de Simone de Beauvoir. Paris: Gallimard, 1979.

Gagnebin, Laurent. Simone de Beauvoir ou le Refus de l'indifférence. Préface de Simone de Beauvoir. Paris: Editions Fischbacher, 1968.

Gennari, Geneviève. Simone de Beauvoir. Collection Classiques du XX^{e} siècle. Paris: Editions Universitaires, 1958.

Hourdin, Georges. Simone de Beauvoir et la liberté. Collection Tout le Monde en parle. Paris: Editions du Cerf, 1962.

Jaccard, Annie-Claire. Beauvoir. Zurich: Juris Verlag, 1968.

Jeanson, Francis. Simone de Beauvoir ou l'Entreprise de vivre (suivi de deux entretiens avec Simone de Beauvoir). Paris: Editions du Seuil, 1966.

Julienne-Caffié, Serge. Simone de Beauvoir. Collection Bibliothèque Idéale. Paris: Gallimard, 1966.

Lasocki, Anne-Marie. Simone de Beauvoir ou l'Entreprise d'écrire. Le Hague: Martinus Nijhoff, 1971.

La Vouldie (pseudonyme). Madame Simone de Beauvoir et ses "Mandarins." Collection Libres Paroles. Paris: La Librairie Française, 1955.

Leighton, Jean. Simone de Beauvoir on Woman. Foreword by Henri Peyre. London: Associated University Presses, 1975.

Lilar, Suzanne. Le Malentendu du Deuxième Sexe. Paris: Presses Universitaires de France, 1969.

Madsen, Axel. Hearts and Minds. New York: William Morrow and Company, 1977.

Marks, Elaine. Simone de Beauvoir: Encounters with Death. New Brunswick: Rutgers University Press, 1973.

Maurois, André. De Gide à Sartre. Paris: Librairie Académique Perrin, 1965.

Moubachir, Chantal. Simone de Beauvoir ou le souci de différence. Collection Philosophes de tous les Temps. Paris: Seghers, 1972.

Nahas, Hélène. La Femme dans la littérature existentielle. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.

Reck, Rima Drell. Literature and Responsibility. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1969.

Schwarzer, Alice. Simone de Beauvoir aujourd'hui. Paris: Mercure de France, 1984.

Van der Berghe, Christian Louis. Dictionnaire des idées: Simone de Beauvoir. Collection Dictionnaire des Idées. Le Hague: Mouton, 1967.

Whitmarsh, Anne. Simone de Beauvoir and The Limits of Commitment. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Zephir, Jacques J. Le néo-féminisme de Simone de Beauvoir. Paris: Editions Denoel/Gonthier, 1982.

ARTICLES CONSULTES SUR SIMONE DE BEAUVOIR

Algren, Nelson. "The Question of Simone de Beauvoir." Harpers', May 1965, pp. 134-136.

Aron, Raymond. "Madame de Beauvoir et la pensée de droite." Figaro Littéraire, 21 janvier 1956, p. 5.

Bays, Gwendolyn. "Simone de Beauvoir: Ethics and Art." Yale French Studies, 1 (1948), pp. 106-112.

Bloch-Michel, Jean. "Les intermittences de la mémoire (Simone de Beauvoir: 'La Force des choses')." Preuves, 155 (1964), pp. 66-70.

Brochier, Jean-Jacques. "La littérature engagée, cette évidence." Magazine littéraire, février 1979, pp. 24-25.

Clément, Catherine. "Les pelures du réel." Magazine littéraire, février 1979, pp. 25-27.

Ellmann, Mary. "The Dutiful Simone de Beauvoir." Commentary, 40 (1965), pp. 59-62.

Girard, René. "Memoirs of a Dutiful Existentialist." Yale French Studies, 27 (1961), pp. 41-46.

Gobeil, Madeleine. "Interview with Simone de Beauvoir: I. Beauvoir to the Barricades; II. No Exit." Maclean's, Feb. 1973, pp. 35, 66-70; Mar. 1973, pp. 38, 44-46.

Hurtin, Jean. "De l'autobiographie au roman." Magazine littéraire, avril 1970, pp. 11-12.

Jardine, Alice. "Interview with Simone de Beauvoir." Signs, 5 (1979), pp. 224-236.

Maurois, André. "Une femme se penche sur son passé." Nouvelles littéraires, 23 février 1961, pp. 1,2.

Patterson, Yolanda Astrita. "Entretien avec Simone de Beauvoir (20 juin 1978)." French Review: Journal of the American Association of Teachers of French, 52 (1979), pp. 745-754.

Pivot, Bernard. "Le bilan d'une existence." Paris-Match, 23 septembre 1972, p. 67.

Reck, Rima Drell. "'Les Mandarins': Sensibility, Responsibility." Yale French Studies, 27 (1961), pp. 33-40.

Simons, Margaret and Jessica Benjamin. "Simone de Beauvoir: An Interview." Feminist Studies, 5 (1979), pp. 330-345.

OEUVRES AUTOBIOGRAPHIQUES CONSULTEES

Barthes, Roland. Roland Barthes par Roland Barthes. Paris: Seuil, Ecrivains de Toujours, 1975.

Sarraute, Nathalie. Enfance. Paris: Gallimard, 1983.

Sartre, Jean-Paul. Les Mots. Paris: Gallimard, 1964; Collection Folio, 1980.

OUVRAGES CONSULTES SUR L'AUTOBIOGRAPHIE

Beaujour, Michel. Miroirs d'encre. Paris: Seuil, 1980.

Bruss, Elizabeth. Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976.

Clark, Arthur Melville. Autobiography: Its Genesis and Phases. London: Oliver and Boyd, 1935.

Gunn, Janet V. Autobiography: Toward a Poetics of Experience. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.

Jelinek, Estelle, ed. Women's Autobiography: Essays in Criticism. Bloomington: Indiana University Press, 1980.

Lejeune, Philippe. L'Autobiographie en France. Paris: Librairie Armand Colin, 1971.

---------- Le Pacte autobiographique. Paris: Seuil, 1975.

---------- Je est un autre (L'autobiographie, de la littérature aux médias). Paris: Seuil, 1980.

May, Georges. L'autobiographie. Paris: Presses Universitaires de France, 1979.

Olney, James. Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography. Princeton: Princeton University Press, 1972.

Olney, James, ed. Autobiography: Essays Theoretical and Critical. Princeton: Princeton University Press, 1980.

Pascal, Roy. Design and Truth in Autobiography. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1960.

Pilling, John. Autobiography and Imagination: Studies in Self-Scrutiny. London: Routledge and Kegan Paul Ltd., 1981.

Sartre, Jean-Paul. La Nausée. Paris: Gallimard 1938; Collection Folio, 1977.

Spacks, Patricia Meyer. The Female Imagination. New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1975.

---------- Imagining a Self. Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1976.

ARTICLES CONSULTES SUR L'AUTOBIOGRAPHIE

Bruss, Elizabeth W. "L'Autobiographie considérée comme acte littéraire." Poétique, No. 17 (1974), pp. 14-26.

Gusdorf, Georges. "Conditions et limites de l'autobiographie." In Formen der Selbstdarstellung: Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportaits. Ed. Gunther Reichenkron und Erich Haase. Hamburg: Duncker und Humblot, 1956, pp. 105-123.

---------- "De l'autobiographie initiaque à l'autobiographie genre littéraire." Revue d'histoire littéraire de la France, novembre-décembre 1975, pp. 957-994.

Hart, Francis. "Notes for an Anatomy of Modern Autobiography." New Literary History, Vol. 1, No. 3 (1970), pp. 485-511.

Lecarme, Jacques. "'Les Mots' de Sartre: un cas limite de l'autobiographie." Revue d'histoire littéraire de la France, novembre-décembre 1975, pp. 1047-1067.

Lejeune, Philippe. "Autobiographie et histoire littéraire." Revue d'histoire littéraire de la France, novembre-décembre 1975, pp. 903-930.

---------- "Le pacte autobiographique (bis)." Poétique, No. 14 (1983), pp. 416-431.

Loesberg, Jonathan. "Autobiography as Genre, Act of Consciousness, Text." Prose Studies, Sept. 1981, pp. 169-184.

Pascal, Roy. "The Autobiographical Novel and the Autobiography." Essays in Criticism, No. 9 (1959), pp. 134-150.

Shapiro, Steven. "The Dark Continent of Autobiography." Comparative Literature Studies, No. 5 (1968), pp. 421-454.

Starobinski, Jean. "Le Style de l'autobiographie." Poétique, No. 3 (1970), pp. 257-265.

OUVRAGES CONSULTES SUR LE ROMAN

Albérès, René M. L'Aventure intellectuelle du XX^e siècle. Paris: Editions Albin Michel, 1959.

Astier, Pierre. Ecrivains français engagés. Paris: Nouvelles éditions Debresse, 1978.

Beauvoir, Simone de, Yves Berger, Jean-Pierre Faye, Jean Ricardou, Jean-Paul Sartre et Jorge Semprun. Que peut la littérature? Paris: L'Inédit 10/18, 1965.

Boisdeffre, Pierre de. Où va le roman? Paris: Editions mondiales, 1972.

Booth, Wayne C. The Rhetoric of Fiction. Chicago: The University of Chicago Press, 1961.

Brée, Germaine. Camus and Sartre: Crises and Commitment. New York: Delacorte Press, 1972.

Brodin, Pierre. Présences contemporaines. Paris: Editions Debresse, 1954.

Charlesworth, Max. The Existentialists and Jean-Paul Sartre. London: George Prior Publishers, 1976.

Combes, Patrick. La littérature et le mouvement de mai 68. Paris: Seghers, 1984.

Culler, Jonathan. Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1978.

Doubrovsky, Serge. Pourquoi la nouvelle critique? Paris: Denoël Gonthier, 1966.

Ecrire... Pour quoi? Pour qui? Dialogues de France - Culture, numéro 2, directeur de Publication: Roger Pillaudin (Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1972).

Goldmann, Lucien. Pour une sociologie du roman. Paris: Gallimard, 1964.

Heath, Stephen. The Nouveau Roman. Philadelphia: Temple University Press, 1972.

Jean, Raymond. La littérature et le réel. Paris: Albin Michel, 1965.

Maurois, André. De Gide à Sartre. Paris: Librairie Académique Perrin, 1965.

Mendilow, A.A. Time and the Novel. London: Peter Nevill Ltd., 1952.

Nadeau, Maurice. The French Novel Since the War. (trad. A.M. Sheridan Smith) London: Methuen and Company Ltd., 1967.

Orr, John. Tragic Realism and Modern Society: Studies in the Sociology of the Modern Novel. London: The MacMillan Press Ltd., 1977.

Peyre, Henri. The Contemporary French Novel. New York: Oxford University Press, 1955.

---------- French Novelists of Today. New York: Oxford University Press, 1967.

Poulet, Robert. La Lanterne magique. Paris: Nouvelles éditions Debresse, 1956.

Reck, Rima Drell. Literature and Responsibility: The French Novelist in the Twentieth Century. Baton Rouge, La: Louisiana State University Press, 1969.

Robbe-Grillet, Alain. Pour un Nouveau roman. Paris: Editions de Minuit, 1963.

Robert, Marthe. Livre de lectures. Paris: Editions Grasset et Fasquelle, 1977.

---------- Roman des origines et origines du roman. Paris: Grasset, 1972; Gallimard, 1983.

Sartre, Jean-Paul. Qu'est-ce que la littérature?. Paris: Gallimard, 1948; Gallimard 1972.

Spacks, Patricia Meyer, ed. Contemporary Women Novelists. Englewood Cliffs N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1977.

Spilka, Mark, ed. Towards a Poetics of Fiction. Bloomington: Indiana University Press, 1977.

Todorov, Tzvetan. Qu'est-ce que le structuralisme? 2. Poétique. Paris: Seuil, 1968 (1973).

ARTICLES CONSULTES SUR LE ROMAN

Booth, Wayne C. "Distance et point de vue. Essai de classification." Poétique, No. 4 (1970), pp. 511-524.

Kayser, Wolfgang. "Qui raconte le roman?" Poétique, No. 4 (1970), pp. 498-510.

Todorov, Tzvetan. "La réflexion sur la littérature dans la France contemporaine." Poétique, No. 38 (1979), pp. 131-148.

OUVRAGES CONSULTES SUR L'ECRITURE FEMININE

Cardinal, Marie et Annie Leclerc. Autrement dit. Paris: Editions Grasset et Fasquelle, 1977.

Cixous, Hélène, Madeleine Gagnon et Annie Leclerc. La Venue à l'écriture. Paris: Union Générale d'Editions (10/18), 1977.

Didier, Béatrice. L'écriture-femme. Paris: Presses Universitaires de France, 1979.

Duras, Marguerite et Xavière Gauthier. Les Parleuses. Paris: Les Editions de Minuit, 1974.

Garcia, Irma. Promenade femmilière. I et II. Paris: Editions des femmes, 1981.

Ophir, Anne. Regards féminins. Paris: Denoël/Gonthier, 1976.

APPENDICE A

ENTREVUE AVEC SIMONE DE BEAUVOIR

Le texte qui suit est une transcription d'une entrevue que Simone de Beauvoir nous a accordée à Paris, le 23 mars 1984.

E.V. En tête de mon travail j'ai mis une citation d'un discours que vous avez prononcé à la Mutualité... Vous dites:

> Chaque homme est fait de tous les hommes et il ne se comprend qu'à travers eux, il ne les comprend qu'à travers ce qu'ils livrent d'eux et à travers lui-même éclairé par eux.[1]

Il me semble que c'est une déclaration qui définit bien votre projet non seulement de vivre mais d'écrire et que c'est une des grandes forces motivatrices derrière tous vos écrits, que c'est la raison même pour laquelle vous avez senti le besoin d'écrire et de parler de LA vie et aussi de VOTRE vie. Ai-je raison d'interpréter cette déclaration dans ce sens-là?

S.B. Oui, absolument.

E.V. Voudriez-vous ajouter quelque chose à propos de POURQUOI vous avez senti le besoin de passer votre vie à écrire?

S.B. Oh, ça c'est difficile. Je l'ai expliqué dans les Mémoires d'une jeune fille rangée; c'était une vocation assez précoce. J'ai toujours eu l'amour des livres justement parce que à travers les livres des tas d'autres gens parlaient d'une manière beaucoup plus intime qu'on ne pouvait le faire dans la famille ou entre les amis, j'ai eu l'envie de parler à ces gens comme certains gens pouvaient parler à moi, c'est-à-dire, parler des choses qu'on a de plus intimes en soi et qui sont en même temps le plus intimes chez les autres, et qui se retrouvaient à travers ce qu'il y a de commun dans ce qu'on a de plus unique. C'est une chose qui m'a frappée quand je lisais, c'est pour ça que j'aimais tellement lire, et ayant aimé tellement lire, j'ai eu envie, moi aussi, de communi-

quer par mes propres paroles, mes propres expériences, de faire le récit de mes propres expériences.

E.V. Votre autobiographie, c'est une façon de communiquer votre vie telle qu'elle a été perçue par vous. Comment vous êtes-vous décidée à commencer ce projet?

S.B. Oui; alors je crois que c'est un projet qui remonte très loin. Je crois que déjà quand j'avais, je ne sais pas moi, quinze, vingt ans, j'avais envie que ma vie reste inscrite quelque part, qu'elle ne s'en aille pas comme ça, comme s'en va la vie au jour le jour sans qu'on ne la connaisse, sans être racontée par les tout petits incidents; je me rappelle que j'avais envie de raconter comment j'avais été accusée par une tante d'avoir cueilli une fleur que je n'avais pas cueillie, des petites choses comme ça, je me disais: "mais je voudrais que tout ça se sache". Or, ça, ça ne peut pas entrer dans un roman, c'était ma propre histoire. J'avais envie, donc, de raconter ma propre histoire. Et, arrivée à un certain âge, ayant déjà fait pas mal de romans, et ayant déjà écrit le Deuxième Sexe, et bien, je me suis dit que j'allais, en effet, raconter ma vie telle qu'elle s'était passée. Au début, j'avais surtout envie de ressusciter mon enfance et ma jeunesse, parce que à la fois je les avais beaucoup aimées, et à la fois j'avais eu beaucoup de difficulté. Et je voulais, justement, régler un peu ce compte avec l'enfance et la jeunesse, avec ses bonheurs, ses malheurs, et raconter cette histoire. Comme j'ai dit dans les préfaces aux livres suivants, une fois que j'ai eu commencé, ça demandait une suite, parce que pourquoi m'étais-je battue comme ça, à quoi ça a abouti, j'ai eu envie de raconter la suite, et la suite,

et encore la suite, et encore la suite, jusqu'à ce que je sois arrivée à une espèce de conclusion dans Tout compte fait. Et j'ai eu l'impression d'avoir bouclé en sorte l'histoire de ma vie.

E.V. Est-ce qu'il y a eu un moment précis, au moment où vous vous êtes mise à écrire votre autobiographie, est-ce qu'il y a eu quelque chose qui ait déclenché, quelque chose qui vous ait dit: c'est maintenant que je vais écrire?

S.B. Non, pas spécialement, sinon justement j'avais fini avec les autres choses que je voulais faire et je n'avais plus de sujets de travail en tête et j'avais envie de parler de moi, de me régler mes propres affaires avec moi-même.

E.V. Que vouliez-vous communiquer que vous n'arriviez pas à dire à travers les romans?

S.B. Je voulais communiquer le goût de MA propre vie, parce que dans les romans il y avait des personnages, il y avait des gens qui étaient plus ou moins semblables à moi, il y en avait aussi qui étaient très différents, et puis, il y avait certains épisodes, comme des épisodes de L'Invitée, auxquelles je donnais beaucoup d'importance, et puis, finalement, si je regardais l'ensemble de ma vie, il y en avait d'autres que je passais sous silence. J'ai eu l'envie de totaliser, en un sens. Ce que avant, je ne faisais pas.

E.V. D'après vous, avez-vous réussi, c'est-à-dire, avez-vous atteint ces buts originels?

S.B. Ça, on ne peut jamais le savoir. Ca dépend de comment les autres le ressentent.

E.V. Pour vous-même, est-ce vous êtes satisfaite de l'oeuvre que vous avez faite dans les quatre volumes de l'autobiogra-

phie?

S.B. Oui, je pense que j'ai dit l'essentiel de la vérité sur moi, en même temps que je n'ai pas tout dit comme je l'ai dit dans la préface du deuxième volume. Sa propre vie, ça implique celle des autres, et c'est indiscret de parler des autres sans leur approbation; sans leur désir. Donc, la lecture autobiographique devrait être complétée plus tard, après ma mort, par une biographie... critique. Qui tiendrait compte de ce que je dis, parce que je n'ai rien dit de faux, et puis en même temps, remplacerait ça dans une perpective que moi-même je ne pouvais pas avoir, puisque j'étais trop dedans.

E.V. Au cours d'une conférence que vous avez donnée au Japon en 1966, vous avez dit ceci:

> ...j'ai été amenée à l'autobiographie... par une réflexion personnelle sur les insuffisances du roman... Dans l'autobiographie, je saisis la facticité du réel, sa contingence; mais alors je risque de me perdre en détails oiseux, de manquer le sens du vécu. Décrire un vécu privé de sens, ce n'est rien dire. D'autre part quand j'écris le roman, je dégage un sens, mais alors je risque de faire quelque chose de trop nécessaire, et de manquer la facticité ....[2]

Depuis l'époque de cette conférence, avez-vous repensé ce problème et avez-vous quelques commentaires à ajouter à propos?

A part ce problème de base, en quoi se trouve la différence, quels sont les problèmes auxquels un auteur comme vous doit s'adresser en écrivant un roman et en écrivant une autobiographie?

S.B. Je crois que je suis tout à fait d'accord avec ce que j'ai dit au Japon. Dans le roman, vous mettez une certaine nécessité, comme Sartre a très bien expliqué à propos de La Nausée,

et dans l'autobiographie vous racontez les faits comme ils se sont déroulés dans leur contingence. Mais, l'inconvénient c'est que la facticité pure peut ne pas avoir de sens, ne pas vraiment le trouver, et l'inconvénient du roman c'est qu'on peut manquer la réalité au jour le jour. C'est pour ça que je pense que les deux se complètent. C'est exactement ce que je pense encore maintenant.

E.V. Je me demandais si par hasard on n'avait pas résolu ce grand problème, parce que je crois que c'est le plus grand problème, et du roman, et de l'autobiographie.

S.B. C'est UN des grands problèmes, certainement.

E.V. Et pour la deuxième question? Quels sont les problèmes différents des deux genres?

S.B. ... Ça, je ne sais pas très bien, quand on écrit un roman, quelquefois on se met dans la peau complètement d'autres personnes, et on parle d'elles mieux qu'on ne pouvait le faire dans une autobiographie. Si j'écris, disons, La Femme rompue, qui n'a rien à voir avec moi, dans un sens, bon ben, je parle de quelqu'un qui représente l'expérience d'autres femmes que j'ai connues et pas ma propre expérience, donc, je peux parler d'expériences qui n'ont pas été les miennes. Quand j'écris mon autobiographie, j'écris MON expérience à moi. Mais, ça se limite, alors, à moi. Tandis que, il peut y avoir un tas de choses qui ont été vécues par d'autres personnes et qui échappent à mon autobiographie.

E.V. C'est-à-dire que dans l'autobiographie il y a toujours une vision?

S.B. Il y a une vision de soi, de sa propre vie, et dans le roman on peut parler de la vie des autres, beaucoup plus.

E.V. En écrivant votre autobiographie, avez-vous découvert des choses à propos de vous-même que vous ignoriez avant? Par exemple, des cohérences, des fils conducteurs? Et si oui, n'y a-t-il pas une certaine fictionalisation qui s'impose alors, lorsqu'on écrit sa vie avec une cohérence qui n'y était pas à l'origine?

S.B. Je ne crois pas, je ne crois pas que j'aie découvert des fils conducteurs qui n'y étaient pas. Naturellement, c'est une histoire racontée par une femme adulte, donc, je ne sais pas exactement ce que pensait pour de vrai la petite fille de six, sept ans, dont je parle. Je dis simplement ce que je me rappelle de ce qu'elle pensait, je ne peux pas la ressusciter, ça, c'est impossible, bien sûr. Mais, je ne crois pas avoir inventé des fils conducteurs, surtout que, au contraire, cette autobiographie est assez souvent désordonnée. Pas dans le premier volume, parce que le premier volume avait vraiment des lignes, comme l'indiquent des vies de personnes jeunes. Le but, c'est de grandir, de vieillir, de devenir une personne adulte; vous êtes une petite fille et ensuite vous êtes une adolescente, vous voulez devenir adulte, et ça donne une certaine ligne. Après, vous êtes plus ou moins le jouet des circonstances, et ça, je crois que je n'ai pas triché, que j'ai assez indiqué dans quelle mesure j'avais conduit ma vie, dans quelle mesure j'avais été ballotée par elle... Parce qu'il y a eu des choses que je ne m'attendais pas du tout à éprouver, à connaître, comme, par exemple, la guerre. Donc, il y a eu des accidents vus du dehors, et ça, ça ne marque pas du tout les lignes que j'aurais choisies, moi, de dessiner.

E.V. Je vous pose cette question-là parce que vous avez

parlé à un moment de ce géant magnétophone, vous vous souvenez peut-être de ça, que vous vouliez que toute votre vie soit enregistrée...

S.B. Ah! Oui, oui, oui, enregistrée comme ça... Vous savez, ça c'est un rêve très enfantin.

E.V. Oui, mais je crois que ça c'est le rêve de nous tous...

S.B. Peut-être...

E.V. Alors, il faut bien se poser cette question après, si on ajoute quelque chose qui n'y était pas, où bien...

S.B. Moi, j'ai essayé, en tout cas, ... de ne rien ajouter que je ne... que je ne me rappelais, qui me semblait confirmé par... Evidemment, on se fie à sa mémoire, et la mémoire, elle raconte plus ou moins des choses... bien sûr, ... pas toujours très exactes.

E.V. Ce n'est pas vraiment l'exactitude qui compte, c'est-à-dire, dans les faits réels, je crois. Je crois que ce qui compte c'est ce qu'on sent... non?

S.B. Oui, peut-être. Seulement, évidemment ce qu'on sent dix ans, quinze ans après, ce n'est pas tout à fait ce qu'on sentait sur le moment même... On est obligé, plus ou moins, de le reconstruire, mais enfin, JE N'AI JAMAIS CONSCIEMMENT TRICHE. J'ai toujours essayé de dire les choses comme je me les rappelais, comme elles m'avaient frappée, comme je les avais vécues.

E.V. Vous avez dit dans un entretien avec Francis Jeanson que le sens de votre autobiographie, c'était une sorte de besoin de revenir profondément au passé pour le CONSERVER et pour le SAUVER.

S.B. Oui, c'est un peu ce que je viens de dire...

E.V. Alors, croyez-vous qu'on peut CONSERVER ou SAUVER le passé en écrivant une autobiographie?

S.B. C'est quand même la meilleure manière, je pense, de le sauver... Peut-être pas, parce que dans la mesure où les choses sont écrites, elles sont un peu figées, peut-être que si je n'avais jamais écrit une autobiographie, je retrouverais des souvenirs plus frais, plus vivants, tandis que maintenant les choses sont pour moi telles que je les ai écrites. C'est certain. Seulement, d'autre part, je n'ai pas trouvé de meilleur moyen pour le sauver.

E.V. Et ce qu'on trouve finalement sur les pages de ce livre, est-ce le VRAI passé ou plutôt une mythification, une sorte de fabulation de ce que SEMBLE avoir été le passé à l'époque où on se met à le redécouvrir, à se resouvenir?

S.B. Ça, c'est ce que je viens de dire, bien entendu, il y a toujours le défaut que... maintenant, j'avais quand même le secours des journaux intimes, de lettres,... que j'avais écrites ou que j'avais reçues même, enfin, des livres que j'avais lus, qui me permettaient de ressusciter un peu, dans sa fraîcheur, ce passé oublié. Même des documents, un peu.

E.V. A propos du journal intime, est-ce que vous l'avez tenu pendant tout ce temps?

S.B. Oh, non. Je l'ai tenu quand j'étais adolescente, et je ne l'ai jamais tenu quand j'étais petite fille; je l'ai tenu comme beaucoup d'adolescents pendant quelque temps, et puis j'ai complètement abandonné, et puis j'ai repris des morceaux, ça je le dis quand je reprenais les morceaux, dans les moments d'inquiétude, comme pendant la guerre, ou à des moments, au contraire, de très

grande liberté, où je n'avais rien de particulier à faire ou d'écrire, et j'ai toujours dit comment je m'en suis servie, et j'ai même noté... il y a des morceaux du journal intime qui sont dans la biographie, et là, c'est la vie notée au jour le jour, telle qu'on la sent tous les jours.

E.V. Alors, le sens des parties où vous mettez le journal intime dans l'autobiographie, c'est que vous voulez vraiment mettre ces parties comme elles étaient vécues au moment même au lieu du souvenir...

S.B. C'est ça... c'est ça.

E.V. Pensez-vous que si vous vous mettiez à écrire votre autobiographie aujourd'hui, que ce serait une autobiographie complètement différente de celle que vous avez écrite?

S.B. Oh! Je n'aurais plus cette mémoire... je suis trop loin maintenant.

E.V. Ce que je veux dire, si vous ne l'aviez pas écrite à partir de 1959, c'est-à-dire, si vous l'aviez laissée encore dix ans...

S.B. Je l'ai écrite à peu près à la limite de la mémoire... plus tard je ne me serais plus bien rappelé des choses.

E.V. Ce qui m'intéresse, c'est de savoir si vous pensez que ça peut être la même chose si on l'écrit dans certaines circonstances, disons, en cinquante-huit, cinquante-neuf, ou bien si on l'écrit en soixante-cinq ou bien en soixante-dix. D'après vous... qu'est-ce que vous en pensez?

S.B. Je pense que la mémoire est plus fraîche; plus on est jeune, plus on est proche de son enfance et de son adolescence, plus

on peut les ressusciter. Maintenant, je suis barrée par le fait de l'avoir écrite. En conséquence, je me rappelle de ma vie surtout par ce que j'en ai écrit... et le reste est plus ou moins effacé... Je ne retrouve jamais de souvenirs qui soient en dehors de ce que j'ai écrit.

E.V. Et si vous aviez écrit l'autobiographie avant...? Ce qui m'intéresse, c'est si le moment même où vous l'écrivez, cela joue-t-il pour vous un rôle important?

S.B. Je ne sais pas. Ça, je ne sais pas. Je suppose que si j'avais écrit à trente ans, j'aurais essayé de retrouver les choses, mais je pense que j'étais vraiment trop proche... Je pense que j'ai choisi un moment où j'étais assez distante de mon passé et encore assez intéressée par lui, parce que s'il ne m'avait plus intéressée, bon, je ne l'aurais pas écrit, et s'il m'avait été trop, trop, trop proche, trop passionné, trop... je l'aurais écrit peut-être un peu autrement, je n'aurais pas pensé à l'écrire... je... ce n'est pas ce que je voulais faire à ce moment-là, je voulais écrire des romans quand j'avais trente ans, trente-quatre ans.

E.V. Si vous aviez votre autobiographie à refaire, la feriez-vous différemment en ce qui concerne la forme: les procédés narratifs, l'ordre chronologique, la longueur...

S.B. Non, ça je ne peux pas imaginer que je referais mon autobiographie.

E.V. Non, je sais que c'est impossible. Mais, maintenant avec la distance que vous avez, est-ce que vous auriez souhaité faire autrement votre autobiographie?

S.B. Non, non. Elle est faite, elle est faite, comme

d'ailleurs toutes les oeuvres que j'ai faites. Je peux y retrouver des faux-pas, mais je ne pourrais pas les refaire. Je ne les ferais pas du tout, ou je les ferais pareilles.

E.V. Alors, lequel des tomes de votre projet autobiographique a été le MOINS difficile à écrire? Pourquoi? Et le PLUS difficile et pourquoi?

S.B. Aucun n'a été très difficile. Le premier était difficile parce que c'est le premier, il fallait trouver le ton, la distance, en même temps, il était facile parce que, comme je vous dis, ... une enfance, une adolescence on voit vers où ça va. Après ça, les choses se sont un peu dispersées, le monde est plus vaste, et c'est plus difficile de parler à la fois de soi et du monde qui vous entoure. De ce point de vue-là, c'est peut-être le troisième qui a été le plus difficile et qui peut-être a été le moins réussi, parce qu'il y avait trop de choses dont il fallait que je parle. A partir de la fin de la guerre, j'ai été vraiment mêlée à beaucoup d'événements, et j'ai fait beaucoup de voyages, et j'ai raconté les voyages et les événements, et ça donne moins d'unité que lorsque c'était simplement l'histoire en somme de l'aventure intérieure. Donc, c'est peut-être... je ne dis pas le plus difficile, d'ailleurs, mais... peut-être le moins réussi esthétiquement... parce qu'il y avait trop de choses à dire, et que je n'ai, peut-être, pas su trouver exactement comment mélanger mon expérience privée et puis le monde; mais ceci dit, je ne sais pas comment je le referais autrement, aujourd'hui.

E.V. Et lequel était pour vous le plus intéressant, disons?

S.B. Ça, c'est... Pour moi-même, j'ai été contente de tout

garder de mon passé et tout m'intéresse.

E.V. Mais, est-ce qu'il y en avait un qui vous a donné plus de joie qu'un autre? Au moment de l'écrire, je veux dire...

S.B. Non, je les ai tous écrits avec un grand plaisir. Je pense que le plus réussi c'est, peut-être, le premier. Il était différent parce que, d'abord, parce que je commençais, j'inventais un peu le genre, et puis parce que c'était ÇA que j'avais voulu faire d'abord, c'était mon enfance et ma jeunesse. Et les autres ont suivi parce que, en un sens, je ne pouvais pas m'arrêter là et il fallait que je continue, que je dise à quoi ça avait abouti. C'était le premier qui avait été fait avec le plus d'élan, disons.

E.V. Alors, nous parlons toujours d'autobiographie, mais ne diriez-vous pas, en fait, que plutôt qu'une autobiographie, ce sont des Mémoires?

S.B. C'est la même chose...

E.V. Mais, pour moi, bon, je vais vous lire un peu mes réflexions de... pourquoi je vous ai adressé cette question-là... Dans la plupart des autobiographies, les auteurs ont tendance à se replier sur eux-mêmes, à exclure le monde extérieur au maximum et de se concentrer sur leur être interne, secret, caché sous les apparences. Par contre, chez vous, il me semble que c'est tout le contraire (ce qui n'est d'ailleurs pas étonnant), vous vous ouvrez au monde, vous vous l'expliquez, vous vous y projetez, et votre image vous revient à travers cette ouverture. Par conséquent, il vous paraît tout à fait naturel de parler du monde qui vous entoure autant que de vous-même.

S.B. Oui, d'accord! Mais, c'est quand même une autobiogra-

phie! C'est l'autobiographie d'une personne qui a été liée aux événements du monde. Ça, c'est une question de définition. On peut appeler ça des Mémoires, si on veut. Là, j'ai appelé le premier livre Les Mémoires d'une jeune fille rangée.

E.V. C'est parce qu'il y a des critiques qui, en parlant de votre autobiographie -- vos Mémoires -- appliquent certains critères pour juger. Pour moi, il me semble que c'est des mauvais critères..., parce que c'est différent, par exemple, de -- l'autobiographie de Sartre...

S.B. Oui, qu'il a conduit très peu, d'ailleurs, il a fait juste Les Mots, il n'a pas raconté toute sa vie.

E.V. Il y a ça et il y a le fait que, vraiment, c'est le garçon et puis, c'est l'histoire de son obsession et comment ça s'est passé, mais il n'ya pas tout le monde autour...

S.B. Oui, mais il a arrêté ça quand il avait douze ans...!

E.V. Oui, oui, justement, je crois, peut-être, qu'on ne peut écrire les autobiographies qu'en ce qui concerne l'enfance, et qu'après ... c'est, plutôt des Mémoires...

S.B. C'est... ça dépend de comment vous appelez ça. C'est quand même plutôt une autobiographie puisque je raconte ma vie en même temps. Ce n'est pas uniquement des Mémoires, parce que les Mémoires, si on parle, je ne sais pas, moi, des Mémoires d'assassinaux, si c'est l'histoire uniquement de ce qui se passe autour de lui, puis on n'y parle pas du tout de lui-même. Moi, j'ai essayé de parler à la fois de moi, de mes sentiments, de mes... de ce qui est arrivé à moi; j'ai essayé de mélanger les deux. Donc, on peut appeler ça autobiographie... Mémoires, appeler ça comme on peut

vouloir.

E.V. Alors, vous dites dans Tout compte fait: "Dissiper les mystifications, dire la vérité, c'est un des buts que j'ai le plus obstinément poursuivi à travers mes livres."[3] Que pensez-vous de l'idée qu'il y a peut-être plus de vérité dans les romans que dans un récit de sa propre vie?

S.B. Oui, il peut y avoir plus de vérité dans un roman, certainement, parce qu 'il y a des choses de ma vie, par exemple, dont j'ai parlé d'une manière très... très rapide, ... dans l'autobiographie, et que j'ai beaucoup plus développées dans les romans. Il peut y avoir plus de vérité dans un roman que dans le récit de sa propre vie, parce qu'on fait vivre les autres, par exemple, d'une manière plus importante qu'on ne le fait dans son autobiographie. Il peut y avoir, certainement, plus de vérité dans un roman que dans l'autobiographie, ça dépend de la qualité de l'un et de la qualité de l'autre aussi... Il existe bien des autobiographies qui sont plus riches que des romans... moi, j'aime mieux Les Confessions de Rousseau, par exemple, que La Nouvelle Héloïse... mais il y a aussi des cas où les romans sont beaucoup plus riches que l'autobiographie. Ça dépend, tout à fait, des cas.

E.V. Parce que je trouve que Les Mandarins, par exemple, c'est un cas. C'est tellement riche, en ce qui concerne...

S.B. Il y a plus dans Les Mandarins, certainement, que dans ce que je raconte sur l'après-guerre... certainement. Parce que là, j'essaie de faire vivre les personnages, j'essaie de montrer les problèmes vécus, certainement.

E.V. Etes-vous d'accord avec cette phrase d'Alice Schwarzer:

"Ses Mémoires retracent et reflètent sa vie dans la mesure où elle veut bien se livrer. Mais ses romans, généralement très autobiographiques, en sont parfois plus proches encore."[4]

S.B. Oui, je serais d'accord. Oui, oui, je serais d'accord.

E.V. Vous avez dit à Jeanson[5] que celui de vos romans que vous préfériez, c'était Les Mandarins. Est-ce toujours vrai?

S.B. Oui, c'est toujours vrai.

E.V. Vous avez dit, "malgré les défauts". Lesquels?

S.B. Les défauts, c'est qu'il y a... peut-être, des longueurs, des conversations, peut-être, peut-être quelquefois un petit peu ennuyeuses pour les gens d'aujourd'hui. C'est, peut-être un peu trop daté, c'est peut-être vraiment les problèmes qui se posaient en quarante, quarante-cinq, ... enfin, quarante, quarante-cinq, quarante-six ... plus que les problèmes très généraux, je ne sais pas, ça c'est... ce sont des défauts possibles, puis, ... des défauts, peut-être, de technique, aussi peut-être est-ce un peu classique, comme manière de raconter... donc, peut-être, un peu maladroit... mais, enfin, ce... Tout roman, je pense, toute oeuvre a ses défauts, et je vois très bien qu'il y en a dans Les Mandarins. Mais, ... des personnages qui sont traités d'une manière un peu superficielle... D'autres, au contraire, je pense, sont plus valables, sont plus poussés. Mais, enfin, c'est un roman que je continue à beaucoup aimer.

E.V. Quand vous écriviez, par exemple, Les Mandarins, est-ce que, au fur et à mesure que vous écriviez l'histoire, est-ce que l'histoire prenait sa propre vie, sa propre allure, je veux dire, quand vous écrivez les romans, est-ce que vous les voyez devant vous

"sur scène", et est-ce que l'histoire en train de se faire devient en quelque sorte maîtresse de soi?

S.B. Oui... je ne vois pas un plan préétabli... surtout pour Les Mandarins, beaucoup de choses ont changé en cours de route... beaucoup de choses ont changé, parce qu 'il y avait quelques idées générales, quelques caractères principaux, mais, comment ils allaient exactement réagir les uns aux autres, je ne savais pas très bien. Je ne savais bien quelles étaient... quelles intrigues essentielles je voulais traiter... les rapports de Dubreuilh avec Henri, certainement, et puis, je voulais raconter, alors, ça c'est, on pourrait peut-être poser ça comme un défaut, parce que c'est une histoire qui est faite tout à fait à part, l'histoire de Anne avec Brogan, c'est l'histoire aux Etats-Unis. C'est une histoire très différente de l'ensemble du récit. A mon avis, justement, l'histoire prend sa valeur de ce qu'on connaît Anne d'une autre manière, par sa vie en France, mais, enfin, les histoires se sont développées, certainement, au fur et à mesure que j'écrivais le livre, j'ai mis quatre ans à l'écrire, j'ai beaucoup changé en cours de route, des personnages se sont tout à fait modifiés, le personnage de Nadine, qui au début m'était très antipathique, finalement m'est devenu beaucoup plus sympathique, et je lui ai donné beaucoup plus de... je ne sais pas, moi... de force, de... que je ne lui avais donné avant, etc., etc., ... De toute façon ça change beaucoup.

L.V. Je crois que ça se voit, justement, à propos de Nadine, que vous essayez de ne pas l'aimer, mais que vous ne pouvez pas vous empêcher de... de... l'aimer.

S.B. Pas du tout. Oui, c'est ça.

E.V. Et alors, est-ce que cette sorte de mise-en-scène de cette sorte de récit qui est maître de lui-même, est-ce que c'est pareil pour le projet autobiographique?

S.B. Dans l'autobiographie, on est vraiment guidé par la mémoire... je ne dis pas par la réalité, parce que la mémoire peut toujours se tromper... mais on est guidé par le souvenir qu'on a des événements. Alors, ce n'est pas du tout la même chose.

E.V. Alors, est-ce que vous diriez que pour l'autobiographie, il y a plus de plan, plus de projet de comment les choses vont se suivre les unes les autres, ou est-ce qu'il y a toujours cette sorte de dialectique... vous écrivez quelque chose qui vous mène à une autre chose, qui vous fait écrire...

S.B. Beaucoup moins, beaucoup moins! Dans l'autobiographie, il y a beaucoup plus un fil conducteur qui est le fil de la réalité: Que j'ai même été retrouver, je ne sais pas, dans les journaux de l'époque, en même temps, je me suis documentée de nouveau pour savoir qu'est-ce que je voyais, qu'est-ce que je lisais, qu'est-ce qui se passait à l'époque, quand ma mémoire, quelquefois, me faisait défaut, j'allais chercher carrément des documents officiels... pour voir, voilà, qu'est-ce qui se passe certains jours, il y a ceci ou cela, donc, ce n'est pas du tout la même chose que d'agencer soi-même, de trouver des rapports entre les personnages dont on est complètement le maître.

E.V. Et même pour <u>Tout compte fait</u>, qui est écrit d'une façon un peu différente?

S.B. Oui, même pour Tout compte fait.

E.V. En parlant avec Francis Jeanson en 1965[6], vous avez dit qu'il fallait repenser les problèmes du roman et que le prochain roman que vous alliez écrire serait un roman où vous ne vous projeteriez plus dans vos personnages. Ce roman était, je crois, Les Belles Images. Quelles sont vos réflexions maintenant à propos de ce que vous avez dit à Jeanson? Quelles sont vos pensées à propos de la problématique romanesque? Que pensez-vous de cette idée de ne pas se projeter dans vos personnages: est-ce vraiment possible d'une façon totale?

S.B. Non, je pense qu'on met toujours une peu de soi dans ses personnages, même si on essaie, enfin, de passer à distance, mais il est évident que dans Les Belles Images, j'ai essayé de décrire un monde, qui n'est pas le monde dans lequel je vivais, celui dans lequel je vivais, au fond, c'était celui des Mandarins, les intellectuels engagés politiquement, etc.; dans Les Belles Images, j'ai essayé de décrire, tout à fait du dehors, des bourgeois dans la société de consommation; avec qui j'avais très peu de choses à faire. Bien sûr, j'ai trouvé que c'était une tentative qui était aussi très intéressante, et très différente de ce que j'avais fait jusque-là. Ceci dit, on met toujours un petit peu de soi, j'ai mis un peu de moi dans le personnage de Laurence, par exemple, il est certain, j'ai mis un peu de moi dans, je ne sais pas, dans... enfin, sa manière, oui, de voir les choses, le monde, j'ai mis un peu de moi dans la manière de critiquer les gens et... de détester certains... le héros dans Les Images... on met toujours, enfin, je pense, presque toujours un peu de soi, peut-être, quelquefois on

arrive à faire des moments tout à fait détachés, extérieurs, mais, moi, je n'ai jamais fait ça.

E.V. Vous croyez que c'est quand même possible de faire ça, de réussir à faire un bon roman?

S.B. Je pense que c'est ce qu'essayaient les gens du nouveau roman...

E.V. Oui...

S.B. Je pense que ça risque d'être très ennuyeux...

E.V. Oui...

S.B. Parce que, si on prend les choses complètement à distance, sans aucun rapport avec aucun des personnages, ça risque d'être aride, d'être très, très ennuyeux... Enfin, c'est peut-être possible, je ne sais pas. En tout cas c'est très loin de moi.

E.V. Et alors, cette problématique romanesque dont vous parliez avec Jeanson, est-ce que vous avez résolu ce problème que vous pensiez existait à cette époque...?

S.B. Lequel voulez-vous dire?

E.V. Vous avez tout simplement dit qu'il fallait repenser les problèmes du roman et que le prochain roman serait celui-là où vous ne vous mettriez pas dans vos personnages. Alors...

S.B. Oui, je pense que j'ai essayé de faire autre chose, également avec La Femme rompue, parce que j'ai essayé dans La Femme rompue, de surtout ne pas raconter l'histoire d'une rupture, c'était tout à fait banal, mais de montrer une femme en se mentant à elle-même à propos d'une rupture, et se mentant à travers le journal qu'elle tient, et discutant ce qu'elle a écrit dans son journal, et puis, retrouvant d'autres mensonges, etc., etc., c'est tout un truc

sur la..., au fond, sur la mauvaise foi. ... La Femme rompue, donc, ça c'est très différent des romans dans lesquels, moi, je m'engageais, en tant que Françoise, ou Anne... avaient des relations avec moi-même,... certainement. Il y a bien d'autres manières de traiter des romans, ça... le problème du roman, c'est... il y en a autant que d'individus.

E.V. Alors, justement, je passe aux problèmes de la littérature depuis la guerre. En 1960, dans une entrevue à Sao Paolo, à propos du nouveau roman, vous avez dit:

> Il est écrit par des gens de quarante à soixante ans qui ont décidé de décrire des objets, de décrire en détail des situations objectives et d'en faire un inventaire minutieux sans essayer d'exprimer des émotions humaines. Cette tentative ne va pas au-delà d'un arrangement de mots. Aujourd'hui les exercices de style sont uniquement français: il n'y a rien de substantiel.[7]

Quelles sont vous réflexions à propos de cette déclaration d'il y a vingt-quatre ans? Avez-vous modifié en quelque sorte votre avis à propos de cette littérature expérimentale? Y voyez-vous maintenant quelque chose d'utile?

S.B. Je n'ai pas beaucoup modifié mes impressions là-dessus, parce que quand on met Beckett, par exemple, que j'aime beaucoup, dans le nouveau roman, je trouve que c'est faux, parce que Beckett exprime, au contraire, voyez, d'une manière très forte... la détresse et la condition humaine, et ce n'est pas du tout la même chose que de décrire minutieusement comme Robbe-Grillet, par exemple, tel ou tel objet. Bon, Nathalie Sarraute, elle met aussi quelque chose de son expérience humaine, elle ne décrit pas simplement des

objets, elle s'est inscrite dans le nouveau roman plutôt parce que c'était une manière d'être dans une école... qui marchait bien... et cela ne correspond pas du tout à sa véritable démarche qui est beaucoup plus subjective, plus personnelle, et à mon avis, beaucoup plus intéressante. Ceci dit, cet effort pour CASSER un peu ce qu'était le roman traditionnel, pour en finir avec des pensifs, ... peut-être que ça a été utile, ça a débarrassé l'ancien roman de certains de ce que j'appelais, mettons, des défauts dans Les Mandarins, où il y a une technique un peu trop, ... fabriquée, apprise, et où on donne trop d'importance aux gestes extérieurs pour couper un dialogue, etc.. Ça a peut-être été utile expérimentalement, je ne pense pas que ça ait abouti à grand chose. Je ne pense pas qu'il y ait de grandes oeuvres qui s'étaient vraiment inspirées de cette tradition du nouveau roman.

E.V. D'accord. Dans mon travail, je traite de la crise du roman français, qui dure maintenant depuis plus de vingt ans. Je trouve qu'il y a une absence de direction, une espèce de sentiment que tout est devenu trop compliqué pour qu'on puisse en parler dans les romans, et, par conséquent, on s'est mis à la recherche des formes et on a un peu oublié de communiquer à travers les romans. Je trouve que l'ascension de l'autobiographie qui, elle, veut communiquer, correspond parfaitement au déclin du roman et que, d'une certaine façon, cela prouve notre soif de communiquer le monde les uns aux autres, de "se dire" ce que signifie pour nous "la réalité".

Qu'en pensez-vous?

S.B. Je pense que c'est très juste, je pense que c'est très

juste que les romans, aujourd'hui, très rarement s'attaquent VRAIMENT à des sujets qui touchent, en tout cas les romans français. Ils ne décrivent plus les sociétés, ils ne décrivent plus, non plus, vraiment, l'intimité des individus... et c'est à cause de ça que... peut-être justement, ça a été l'influence du nouveau roman qui en ce sens-là a été néfaste, les gens se sont mis à lire beaucoup plus des autobiographies, des Mémoires, des livres d'histoire, etc., etc..

E.V. Et justement, tout ça, ça prouve qu'on veut, je crois, des images du réel...

S.B. ...que le roman ne touche pas. Oui. En tout cas, en France, parce qu'il y a quand même des romans en Amérique du Sud, par exemple, parce que c'est un monde encore assez inconnu qui raconte ses légendes, sa propre épopée. Cent ans de solitude de Marquez, des livres comme ça, ça c'est quelque chose de très fort, mais qu'on ne trouvera pas en France.

E.V. Pensez-vous que les écrivains d'aujourd'hui ont su s'en sortir de cette impasse de la littérature sans substance ou croyez-vous que la crise continue?

S.B. Je crois que la crise continue... en France, en tout cas. Le roman français, le roman français c'est des petits romans, alors, voilà, du coup ne pouvant pas embrasser des grandes choses, on raconte de petites histoires d'amour, qui sont plus ou moins sans intérêt.

E.V. Pensez-vous que les écrivains d'aujourd'hui ont déjà -- ou vont -- profiter, tirer quelque chose d'utile, des expériences et des théories des années cinquante à quatre-vingt pour créer une nouvelle littérature?

S.B. Ça, on ne peut pas le savoir.

E.V. Voyez-vous, alors, actuellement un certain retour vers le désir de la communication, un retour vers une examination des réalités du monde actuel? Est-ce que cela existe dans les dernières années, parmi les derniers écrivains?

S.B. Pas beaucoup en France. Non.

E.V. Je trouve que, tandis que dans le domaine du roman nous avons expériencé un refus du réel, c'est-à-dire, surtout dans les romans écrits par les hommes, ce souci du réel, ce désir de parler du monde dans l'espoir d'en apprendre quelque chose, nous revient d'une part sous forme d'autobiographie, et d'autre part dans l'écriture des femmes (dont les oeuvres sont d'ailleurs souvent assez autobiographiques).

Ne trouvez-vous pas que ce phénomène atteste en fait que la littérature, d'une part, existe en fonction de la réalité qu'elle essaie de refléter, d'expliquer, de communiquer... et d'autre part que, avant de créer de la littérature, il faut avoir quelque chose à dire, vraiment à DIRE et pas seulement à construire... qu'il faut du sens?

S.B. Certainement, certainement il faut avoir quelque chose à dire, c'est essentiel. En un sens, tout le monde a quelque chose à dire, mais, tout le monde ne le sent pas comme étant à dire, alors, il y a des femmes, aujourd'hui, il y a pas mal de femmes qui ont envie de pousser un cri, parce que la situation de la femme est encore malheureuse aujourd'hui... est difficile, alors, elles essaient... seulement, comme vous dites, très souvent ça prend la forme, justement, de l'autobiographie... ou du roman TRES autobio-

graphique, et très proche de la réalité, mais, une réalité très personnelle. C'est-à-dire que les jeunes femmes vous raconteront les histoires d'inceste avec leur père, avec leur frère, des histoires d'enfance malheureuse avec leur mère, bon, des tas de choses qu'on connaît, d'ailleurs, des choses, en général, sur la condition féminine... et, si vous voulez, la tristesse d'un nouveau mariage, etc., etc.... ou les difficultés des rapports entre mère et fille, enfin, elles y glisseront des tas de choses qu'on connaît d'un point de vue psychanalytique et sociologique, somme toute, et c'est très rare que ça apporte vraiment un son un peu neuf, une voix un peu neuve... Ce qui est le plus important dans la littérature, c'est d'avoir un ton et une voix à soi.

E.V. Oui. Quand j'ai pensé à cette question, j'ai pensé, par exemple, à Marie Cardinale, qui... certainement, vous l'avez lue...

S.B. Oui, bien sûr...

E.V. ... parce que je crois que c'est quelque chose qu'aucune personne n'aurait écrit il y a dix, vingt ans...

S.B. Ça, certainement, c'est neuf, c'est neuf... seulement, c'est encore, cette même histoire très fermée sur soi-même.

E.V. Oui, c'est vrai....

S.B. Oui, mais des romancières qui essaient de parler un peu plus du monde, il n'y en a pas tellement en France, il y en a en Italie, il y a Elsa Marante, en Angleterre, il y a Doris Lessing, ça c'est des femmes qui ont essayé vraiment de mêler leur expérience personnelle à une expérience du monde en général. Mais, en France, à l'heure qu'il est, il n'y a personne qui ait fait ça.

E.V. Les femmes du monde d'aujourd'hui sont justement à la recherche du SENS, et je crois que c'est pour cela qu'on a vu, dans les dernières années, beaucoup d'oeuvres de femmes qui ont été excellentes... parce qu'elles écrivent, parce qu'elles ONT quelque chose à dire, à communiquer... Je crois qu'on a couvert ça, on est d'accord...

S.B. Oui.

E.V. Je me demande, pourtant, pourquoi les hommes n'ont rien à dire...

S.B. Ils disent peu de choses... en tout cas, en France, ils disent peu de choses. Mais, je ne trouve pas, non plus, que les femmes, comme je viens de vous dire, soient si riches en ce qu'elles disent.

E.V. Non, ce n'est pas riche, mais, c'est beaucoup plus que ce qu'il y avait avant, disons, il y a un développement, tandis que chez les hommes il y a plutôt un rétrécissement...

S.B. Oui, en effet, il n'y a pas beaucoup d'hommes qui disent quelque chose d'important. Pour faire sentir les choses maintenant, les hommes se sont de plus en plus ouverts vers la sociologie, vers l'histoire, vers des choses comme ça, plutôt que vers le roman.

E.V. Je trouve qu'il y a en France une tendance à laisser la littérature aux théoriciens, pour jouer avec la forme...

S.B. Oui.

E.V. ... et si on a quelque chose à dire, on va le raconter ailleurs...

S.B. Oui, on le dit dans un essai, on le dit dans un...

Oui, c'est ça.

E.V. Que pensez-vous de cette phrase d'Anne Ophir: "Les hommes ont peur de cette voix qui s'adresse à la conscience humaine".[8] C'est-à-dire, bien sûr, la voix des femmes?

S.B. Oui, je pense qu'en effet, ils ont assez peur de cette voix qui dérange, ça dérange leur monde à eux, qui est un monde d'hommes, ils ont assez peur de cette voix féminine, certainement.

E.V. Encore deux petites questions.

Dans la France actuelle, j'ai l'impression qu'on se soucie beaucoup trop de la forme, de la poétique du texte, et pas assez de ce qu'on a à dire. Il y a une remarquable baisse de COMMUNICATION dans les romans des derniers vingt ans. Il me semble, cependant, qu'il y a une exception à ceci: c'est l'écriture des femmes qui, je crois, suit un chemin de développement très intéressant et très fécond.

Croyez-vous que ceci soit dû au fait que les femmes ont, en général, un profond désir de communiquer, de SE communiquer, de se comprendre et de se FAIRE comprendre, c'est-à-dire, qu'elles écrivent justement et D'ABORD à cause de ce désir de communiquer et moins pour des raisons plus, disons, littéraires, comme la recherche de la forme (qui me semble être plutôt une préoccupation des écrivains du sexe masculin, dont beaucoup semblent avoir renoncé à la communication)?

S.B. Oui, je pense que les femmes ont leur propre besoin de communiquer. Seulement cela en amène beaucoup, justement, à se contenter ... à ne pas tellement distinguer la forme et le fond... ça

les amène souvent à se contenter de raconter leur histoire, comme ça, d'une manière assez ennuyeuse et assez monotone. Parce que, pour qu'un livre soit lu, il faut surtout qu'il TOUCHE le lecteur d'une certaine manière. Il ne s'agit pas tout simplement de raconter... l'enfance et ses griefs contre son mari, même si c'est, si c'est tout à fait vrai, la vérité dans les livres, la vérité d'une histoire, ça ne me paraît pas toujours d'engager et d'entraîner le lecteur avec soi.

E.V. Croyez-vous qu'il y a cette espèce de décalage, que les hommes font des recherches plutôt du côté de la théorie, tandis que les femmes prennent leur morceau de papier et qu'elles se mettent à écrire?

S.B. Ben, je pense que les femmes font trop facilement ça, elles prennent le papier, elles se mettent à écrire, et elles croient que tout ce qu'elles écrivent c'est intéressant. Alors que ce n'est pas vrai.

E.V. Alors, et la dernière question:

Quel est, d'après vous, le rôle de l'écrivain d'aujourd'hui? Est-il identique pour les femmes et pour les hommes? D'après vous, quel rôle ont à jouer les femmes-écrivains dans le renouveau de la littérature, s'il va y avoir un renouveau?

S.B. S'il va y avoir un renouveau, je ne sais pas. Je pense que là, les hommes comme les femmes, ce qu'ils ont à faire, c'est d'essayer de montrer la vérité du monde. C'est-à-dire, de démystifier, de montrer tout ce qui est faux dans tous les slogans, dont on nous accable, surtout aujourd'hui avec toute la société de, enfin, dite de consommation, et puis de... l'informatique, etc.. Je

pense qu'il s'agit pour l'écrivain, comme ça l'a toujours été d'ailleurs, de dévoiler la réalité du monde... Que les femmes peuvent peut-être aider plus, dans la mesure où la réalité du monde leur est moins masquée que pour les hommes, parce que les hommes ont tellement de rôles à jouer, qu'ils se MASQUENT la réalité, et les femmes, elles peuvent se la masquer moins. Seulement dans la mesure où elles luttent pour avoir les mêmes pouvoirs que les hommes, les mêmes possibilités, alors, à ce moment-là, elles sont menacées d'écrire, un peu, de penser de la même manière. C'est très difficile. La vie des femmes est double, parce qu'il faut qu'elles... il faut, en effet, qu'elles deviennent les égales des hommes et il faut qu'elles gardent aussi cette espèce de distance qui leur permet de ne pas être des caricatures d'êtres humains, comme sont très souvent les hommes.

E.V. Alors, en somme, vous êtes toujours pour l'engagement dans la littérature, que ce soit social...

S.B. Oui, de toutes façons, oui, je le pense.

E.V. Vous avez répondu à toutes mes question et je vous en remercie beaucoup.

NOTES

1 Simone de Beauvoir, Que peut la littérature? Textes réunis et présentés par Yves Buin (Paris: L'Inédit 10/18, 1965), p. 92.

2 Simone de Beauvoir, "Mon expérience d'écrivain," Conférence donnée au Japon, le 11 octobre 1966, in Claude Francis, Les Ecrits de Simone de Beauvoir (Paris: Gallimard, 1979), p. 449.

3 Simone de Beauvoir, Tout compte fait (Paris: Gallimard 1972; Collection Folio 1982), p. 633.

4 Alice Schwarzer, Simone de Beauvoir aujourd'hui (Paris: Mercure de France, 1984), p. 23.

5 Francis Jeanson, Simone de Beauvoir ou l'Entreprise de vivre (Paris: Editions du Seuil, 1966), p. 287.

6 Ibid., p. 290.

7 Simone de Beauvoir, "Nada existe de substancial na literatura de França de hoje", O Estado de Sao Paolo, 4.9.1960, p. 14, in Claude Francis, Les Ecrits de Simone de Beauvoir (Paris: Gallimard 1979), pp. 195-196.

8 Anne Ophir, Regards féminins (Paris: Denoël-Gonthier, 1976), p. 42.